الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الحاج لخضر باتنة.

كلية الآداب و العلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

تداولية النص الشعري

جمهرة أشعار العرب نموذجا

أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب

إعداد الطالبة :
شيتر رحيمة

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد القادر دامخي

السنة الجامعية 2008-2009
الموافق 1429-1430

مقدمة

تثير الأبحاث التداولية اهتمام كثير من الباحثين في مختلف المجالات بما تطرحه من إمكانات لحل مشكلاتهم العالقة ، و هي فضاء مفتوح على مختلف المعارف الإنسانية ، فهي تمتــح من علم الاجتــماع و علم النفس و علم الاتصال و الذكاء الاصطناعي ....

و قد اتخذت لنفسها موقعا في الأبحاث اللسانية بعد أن كانت في نظر الكثير سلة مهملات.

و لعل المزية التي تحملها التداولية هي إيلاء أهمية كبرى لأقطاب العملية التواصلية اللسانية و قد عزفت عن مبدأ الهيمنة الذي عرفته مدارس لغوية سابقة فاهتمت بالمتكلم و مقاصده بوصفه عنصرا فاعلا في عملية التواصــل و منحت أهمية للظروف السياقية بوصفها عناصر مساعدة في تأدية هذه المقاصد ، و عولت كثيرا على استغلال المستمع للظروف السياقية في سبيل الوصول إلى المعنى الذي قصده المتكلم .

و على هذا فإن ما يؤطر العملية التواصلية هو إنجاز فعل ما، فالمتكلم إذ يتفوه بمثل هذا الملفوظ (الجو جميل) ينجز فعلا تتحدد طبيعة الفعل من خلال السياق الذي ورد فيه .

و قد ترافق ظهور هذه النظرية مع الأبحاث السيميائية لــ "بيرس" الذي عد التداولية فرعا من فروع السيمياء.

أما الاهتمام العربي بها فقد تبلور مع كتابات" أحمد المتوكل" الذي عالج جملة من القضايا اللغوية في إطار تداولي، أما "طه عبد الرحمن" فقد أولى عناية خاصة بهذا الدرس في قراءة التراث العربي سيما في كتبه (اللــسان و الميزان) ، (تجديد المنهج في تقويم التراث)، (في أصول الحوار و علــم الكلام) .

وقد ظهر اهتمام بالغ بالدرس التداولي في الآونة الأخيرة و يتجلى هذا في البحوث الأكادمية المنجزة كعمل "مسعود صحراوي" (الأفعال المتضمنة في القول) من الجــزائر و عمل "إدريس سرحان"(طرق التضــمين الدلالــي

و التداولي في اللغة العربية) من المغرب ،و خالد ميلاد(الإنشاء في العربية بين التركيب و الدلالة) من تونس .

و تظهر في دراسة هؤلاء العلاقة الوطيدة بين الدرس التداولي و بعض الدروس العربية كالدرس البلاغي و الدرس الأصولي ، و تعود هذه الوشائج في تصوري إلى أهمية التخاطب في الحضارة الإسلاميـــة ، سيما و أن آخر الرسالات اقترنت في وجهها الإعجازي بمخاطبة الله للبشر مجازا عبر النص القرآني.

غير أن استغلال هذه النظرية في الحقل الأدبي و الشعري بصفة خاصة ظل بعيدا عن الدرس رغم اهتمام النظرية بالجانب الاستعاري للكلام و كذا بعــض المظاهر الصوتية كالتنغيم و الإيقاع التـــي تتعلق بمقصدية المتكلم و تتقاطع هذه المظاهر في شق كبير منها مع العملية الإبداعية .

و بالمقابل نجد فنونا قولية كانت حقلا للمقاربات التداولية خاصة الفنون النثرية ، و على رأسها المسرح لما يكفله هذا الفن من استخدام لغة قريبة من اللغة اليومية ، و كذا التفاعل بين الممثل و الجمهور غير أن النصوص الشعرية بقيت في منطقة الظل بمنأى عن الاستفادة من الإمكانات التحليلية التي يتيحها هذا الدرس .

وقد أثار هذا الأمر لدي قلق السؤال فارتسمت في ذهني سلسلة من الافتراضات المسبقة التي أفضت إلى توليد هذه الأسئلة :

1/ إذا كنا نسلم أن النص الشعري يحتل جزءا واسعا في الفضاء التواصلي الأدبي بل يمتد فعله إلى فضاءات تواصلية أخرى فيستدعي بوصفه حجة أو شاهد أو غيره أفلا يستجيب هذا إلى الدرس التداولي؟

2/ إن النص الشعري يعتمد على الجانب المجازي في اللغة ذلك الجانب الذي يفضي استعماله اليومي إلى بناء الفعل الكلامي غير المباشر فهل يمكن على هذا الأساس أن نعد النص الشعري فعلا كلاميا غير مباشر ؟

3/ وإذا كان إنجاز هذا الفعل متعلق بالأطراف المتخاطبة فما حدود هذه الأطراف في النص الشعري؟ هل يمكن لاستخدام التداولية في مقاربة النص

الشعري أن تجيب عن أسئلة من قبيل من يتكلم؟ مع من يتكلم ؟ماذا يريد أن يقول المتكلم؟ كيف يتكلم؟ ...

و غيرها من الأسئلة التي أجابت عنها التداولية في تحليلها لمدونة الكلام العادي .

ثم كيف تتعامل تداولية النص الشعري مع السياق الذي غالبا ما يأخذ شكلا هلاميا ، إذ ينفصل النص الشعري عن السياق الذي ولد فيه و يتأقلم مع سياقات أخرى قد تصل حد التناقض مع سياق انتاجه .

و للإجابة عن هذه الأسئلة كان لزاما أن أبحث عن مدونة تستجيب لهذه الإشكالات فكان أن اخترت جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي من منطلق تداولي بحت ، ذلك أن التداولية تهتم بالاستخدام اللغوي و أثر هذا الاستخدام و هذا ما يجد مندوحة في الجمهرة ذلك أنها تناولت مجموعة من النصوص التي تشكل في الأصل فعلا و يعتبر ما قام به أبو زيد القرشي من تصنيف و تبويب و تقديم أثر ناتج عن الفعل الشعري .

و قد اعتمد البحث في نموه على أربعة فصول تسبقها مقدمة و تتلوها خـــاتمة .

➢ <u>الفصل الأول</u> : عتبات التداول في جمهرة أشعار العرب

تتشكل الجمهرة من شقين شق نقدي و آخر شعري ، اعتمد الجانب النقدي على مدارسة بعض القضايا المحورية التي تتـــعلق بالشعر العربي القديـــم و ظروفه السياقية الإنتاجية و القرائية، و تشكل هذه المقدمة النقدية مؤشرات تداولية تسمح لقارئ هذا العمل ببناء خلفية معرفية حول الشعر القديم مما ييسر عملية تداوله و يضمن رفع وتيرة أثره و عليه فقد تشكل الفصل من العتبات التداولية التالية :

<u>1-العتبة الإفهامية</u> : عالجت العناصر الضرورية التي تسمح ببناء خلفية معرفية بالشعر فتناولت الاشتراك في اللغة بوصفها بؤرة كل عمل تواصلي

ناجح ثم تناولت مجموعة من الآليات المعتمدة في الإفهام و تمثلت في الإفهام بالتقعيد و الشرح و التمثيل .

2- العتبة الحوارية : إن وجود أرضية مشتركة بين المتخاطبين تسمح نظريا بإنجاز حوار ناجح و فعال ولكن التفاعل الحق هو الذي يؤكد هذا الافتراض و عليه فقد عالجت هذه العتبة مجموعة من النصوص الواردة في المقدمة النقدية بغية الوصول إلى استغلال بعض القواعد التخاطبية و كانت النصوص المنتقاة شعرية أو تعالج موضوعا شعريا .

3- العتبة الحجاجية : إن الحوار يحتاج آليات إقناعية يستخدمها المتخاطبون من أجل تمرير خطاباتهم أو آرائهم ، يستمد الحجاج قوته من فضاءات سلطوية و معرفية و علمية وقد ضمت هذه العتبة مايلي :

*الحجاج و السلطة

* الحجاج و التعريف

* الحجاج و الإنجاز

4- العتبة التوجيهية : إن تقديم الحجج و البراهين الكافية للمخاطب تسمح للمخاطب بإنجاز فعل التوجيه، ذلك أنه هيأ الأرضية لقبول توجيهاته و تتعلق التوجيهات الواردة في المقدمة النقدية بالجانب الوظيفي للشعر و الأثر المرتجى منه و قد اعتمد التوجيه على السلطة مقرونة بأوجه حجاجية أخرى ،مثل الإغراء و نجد ثلاثة أنماط سلطوية اقترنت سلطتها بإظهار قيمة الشعر و تمثلت هذه السلطات في :

*السلطة الدينية .

*السلطة العلمية .

* السلطة الأبوية.

5- العتبات و عمود التلقي : اهتمت مختلف العتبات بتقديم صورة عن الشعر من جهة و التوجيه نحو آليات التعامل معه من جهة أخرى مما سمح

ببناء تصور عن عمود التلقي بوصفه العنصر المكمل لعمود الشعر،سيما و أن للمتلقي في التراث العربي حضور لا ينكر .

- **<u>الفصل الثاني</u> : تداولية الحوار في النص الشعري**

لعل أكثر الأشياء غموضا فيما يتعلق بالنص الشعري هو طــرفاه فمن المتكلم ؟و من المستمع؟ و ما العلاقة بين المخاطبات الموجودة داخل النص الشعري و المخاطب المقصود ؟ ثم كيف تتفاعل هذه العناصر مع جمهور القراء و المستمعين ، كانت هذه الأسئلة التي شكلت قاعدة هذا الفصل و قد اقتضت الإجابة عنها تقسيم الفصل إلى المحاور التالية :

<u>1-الأطراف المتخاطبة في النص الشعري</u> : لا يكاد يخلو نص شعري قديم من مخاطبة ذات ما فهو يكلم المرأة و الصاحب و يقف عند الدمن و الديار مستفسرا مناجيا الراحلة مستأنسا بالذئب ...و لا شك أن لهذه المخاطبات الداخلية أهمية كبيرة في الكشف عن مقاصد المبدع و اهتماماته و قد استوقفنا نموذجين هما :

مخاطبة الصاحب و مخاطبة المرأة ركز البحث في تحليل النموذجين على الألقاب و الأسماء المستخدمة في هذه المخاطبات و البعد التداولي الذي يتحقق من لقب معين أو اسم ثم المقاصد التي يفصح عنها استخدام دون الآخر ، كما وقف هذا الجــزء عند التخاطب الإشاري و أبعــاده التــداولية.

2-**<u>الأنظمة التواصلية و تداولية الشعر</u>**: انطلق هذا الجزء من تحول نظام الشعر العربي القديم من المشافهة التي تعتمد على الأداء و أبعاده التداولية إلى النظام الكتابي الذي يعتمد مؤثرات تداولية أخرى، ثم تناول النظام التواصلي الشــعري و الذي يعتمد آليــتين هما الإيقــاع و المجاز؛ الإيقاع الذي يرتبط إلى حد كبير بنظام المشافهة و المجاز الذي يتوافق في بعض من جوانبه مع الكتابة .

كما تحدث عن حاجة الشعر إلى الإيقاع و المجاز معا فلا الإيقاع يفضي إلى الإنتاج الشعري ولا المجاز مفردا يحقق هذا ، و إنما تلاحم العنصرين معا فيما يمكن أن نسميه الإيقاع التخيلي و كان التركيز فيه منصبا على البعد التداولي الذي يحققه النظام الإيقاعي التخيلي إذ عبر هذا النظام المركب ينجز الشعر فعله .

3- **النص الشعري و قواعد التخاطب:**

عرض هذا الجزء لأهم القواعد التخاطبية التي خصت مدونة الكلام العادي، ثم بحث عن القواعد التي يراعيها النص الشعري ضمانا لتداوليته ، و القواعد التي يخرقها تحقيقا لشعريته و قد وجد ضالته في نص تراثي لابن رشيق يتحدث فيه عن أدب الشاعر .

إن احترام القواعد أو خرقها يفضي في الغالب لإنجاز فعل ما .

➢ الفصل الثالث : أفعال الكلام و تداولية النص الشعري

و قد كان هذا الفصل فرصة للإطلاع على نظرية أفعال الكلام عموما قبل أن يخص الشعر بالتحليل إذ يرى أن القصيدة فعل كلامي شعري تتجسد مكوناته في :

1- **الفعل القولي** : و يتكون من التلفظ ، التركيب، الدلالة ، الإيقاع .

2- **الفعل الإنجازي** : و يتكون من فعلين إنجازيين على الأقل ، الفعل الأول قد يصرح به في بداية القصيدة كالمدح أو الرثاء ، و الفعل الثاني هو فعل كامن في النص الشعري لا يتحقق إلا في ضوء الفعل التأثيري .

3- **الفعل التأثيري** : إن الفعل الانجازي ينتج سلسلة من الأفعال التأثيرية المتباينة، و للفعل التأثيري قيمة في تداولية النص الشعري تضاهي قيمة الفعل الانجازي في الحقول الأخرى ، و قد عالج هذا الفصل القصيدة بوصفها فعلا و كذا بوصفها أثر فعل وفق ما يلي :

1- تعدد الأغراض و إنجاز الفعل الواحد : اهتم هذا الجزء بالبحث في بنية القصيدة العربية و العناصر المكونة لها معتبرا القصيدة حدثا كلاميا شعريا

يتكون من فعل بؤري يستقطب مجموعة من الأفعال التي تعمل خلال مسيرة نموها على توحيد الفعل الإنجازي الشعري .

2- الفعل التأثيري و إنجاز النص :إن القصيدة هي فعل أو بالأحرى حدث شعري يحمل قوة إنجازيه معينة و يفضي إلى إحداث أثر ما ، كما أن هذا الحدث هو فعل تأثيري لحدث آخر ، قد يكون نفسيا أو اجتماعيا أو شعريا

3- الفعل الشعري و فقدان الطاقة : إن القصيدة هي حدث شعري أو سلسلة من الأفعال الشعرية غير المباشرة و يبنى الفعل غير المباشر على الاستخدام المجازي للغة التي تدخل بفعل الاستخدام المتكرر مرحلة من العجز الإيحائي فيستدعي المعنى غير الحرفي بوصفه المعنى الحرفي و تؤثر هذه العملية على الطاقة الإيحائية للنصوص الشعرية القديمة فهل يعني هذا موت النص أم أن هذه النصوص تسترد طاقتها الإيحائية ؟

- **الفصل الرابع: السياق و تداولية النص الشعري**

يشار في الكثير من الأحيان إلى النص الشعري القديم على أنه نص سياقي فهو مزود بملف يحيل على كاتبه و متلقيه و مناسبة هذه القصيدة أو تلك ، غير أن السؤال الذي يطرح نفسه يشكك في فاعلية هذه الحقائق فماذا يقدم هذا السياق للنص سيما و أن النص يعلن في حالات كثيرة يتمه الإرادي إذ يتجاوز النص السياق الذي ولد فيه ليعيش ضمن سياقات جديدة تستبدل سياق الميلاد بسياق العوالم الممكنة أو المتخيلة و قد عالج هذا الفصل مجموعة من القضايا تجسدت في :

1- **التقسيم السياقي لجمهرة أشعار العرب:** إذ عمد أبو زيد القرشي في تصنيف النصوص إلى معايير سياقية تمثلت في :

* الزمان

* المكان

* الموضوع

2- **المؤشرات السياقية و شعرية النص** : تشمل المؤشرات السياقية المحددات الشخصية و المحددات الزمانية و المكانية و إذا كانت هذه العناصر في الخطابات اليومية تبني إحالات مرجعية فإن وجودها في النص الشعري يعجز في كثير من الحالات عن رسم هذه الإحالة ، إن هذا العجز الإحالي المرجعي يعوض بالإحالة التخيلية التي تسمح بـــبناء العالم الممكن و لتوضيح هذا عالجنا هذه المحددات في مستويات نصية وفق ما يلي :

***المحدد المكاني و ارتباطه بالمحدد الزماني:** و قد تناولنا الطلل بوصفه فضاء يتداخل فيه عنصرا الزمان و المكان و تساءلنا عن الوجود المرجعي لهذين العنصرين وهل يشكل الطلل في القصيدة تصويرا فوتوغرافيا للطلل الموجود في الواقع .

* **المحدد المكاني و ارتباطه بالمحدد الشخصي:** تناولنا فيه العلاقة بين الذات و المكان عبر وسيط معين هو الناقة /الراحلة .

3- السياق الشعري و بناء العوالم الممكنة : إن القضايا السالفة الذكر تشير إلى أن النص الشعري يبتر الصلة بالواقع و يحل محلها العالم الخيالي و لمعاينة هذا نصيا حللنا نصا وصفيا اتضح من خلاله أن الوصف الشعري رمز ناقص إذا ربط بالواقع .

4- تجاوز السياق و إعادة بناء الفعل : يسعى هذا الجزء للإجابة عن السؤال مفاده كيف يولد النص في سياق و يتجاوز هذا السياق ؟ذلك أن النص الشعري العربي القديم محكوم بظروف سياقية تؤطر انتاجه فالشاعر يمدح أو يهجو أويرثي شخصا معينا في سياق محدد غير أن النص الشعري يتنصل عادة عن هذا السياق و يتعايش مع سياقات أخرى .

وقد ذيلت الفصول بخاتمة جمعت النتائج المتوصل إليها .

و قد اعتمد البحث على المنهج التحليلي في فصله الأول إذ عمد إلى القضايا التي تناولتها المقدمة النثرية الملحقة بجمهرة أشعار العرب و حللها لرسم ملامح الرؤية النقدية التي طرحها أبو زيد القرشي ،أما في الفصول المتبقية فقد سعى البحث إلى تطبيق المنهج التداولي ، مستعينا بمجموعة من

المصادر و المرجع منها : المعاصر كالمقاربة التداولية لـــ (فرونسواز أرمنكو) ،و استراتجيات الخطاب –مقاربة تداولية لغوية –لـــ(عبد الهادي بن ظافر الشهري) ، ومنها التراثي :عيار الشعرلـــ (ابن طباطبا)و منهاج البلغاء و سراج الأدباء لـــ(القرطاجني) .

و قد عالج البحث قضاياه بخطى وئيدة حذرة من مغبة الإنزلاق في متاهات تخرج بالبحث عن حدوده الشرعية سيما في ظل اتساع الدرس التداولي من جهة و شح المكتبة العربية إن لم نقل انعدام الجانب المختص بتداولية النص الشعري ،أملا في إضافة شيء للمكتبة العربية.

و قد كان لمثل ذلك العائق بنموه الطفيلي أن يأتي على البحث ،لولا أن وجد ذاتا بالمرصاد هي شخص مشرفي الكريم بل والدي الدكتور عبد القادر دامخي الذي تعهد البحث بالرعاية منذ كان فكرة و خصه بجهده ووقته فله بالغ الشكر و العرفان .

الفصل الأول :

عتبات التداول في جمهرة أشعار العرب.

تتشكل جمهرة أشعار العرب من ثمانية فصول و خمسة أبواب تتقاسم سبعة أبواب منها تسع و أربعين نصا شعريا بالتساوي أما الباب الأول فيضم خمسة فصول هي: "الفصل الأول فيما وافق به القرآن معنى ألفاظ العرب و أشعارهم ،الفصل الثاني في أخبار الشــعراء و أول من قال الشعر منهم ، الفصل الثالث فيما روى عن النبي في الشعر و الشعراء ، و الفصل الرابع في قول الجن الشعر على ألسنة العرب و الفصل الخامس في أخبار الشعراء و طبقاتهم "[1].

إن الرابط بين الفصول المذكورة أعلاه هو إحالتها على موضوع واحد هو الشعر ، فهي كيان لا ينفصل عن الجمهرة ، تشكل عملا مصاحبا للعمل الذي قام به أبو زيد القرشي، ذلك العمل التصنيفي لمجموعة من النصوص الشعرية متبعا معايير لم يفصح عنها . إن وجود المقدمة إزاء العمل التصنيفي يثير القلق بين جوانح المتلقي فتولد الأسئلة تباعا ؛ ما علاقة المواضيع المطروحة في الفضاء النثري بالعمل الذي قــام بــه أبو زيد ؟ ما وظيفة تلك المقدمة و ما لإشكالات التي عالجتها ؟ هــل من سلطة تمارسها على قراء كتاب الجمهرة.

لعل أول سلطة تتمتع بها هذه المقدمة هي سلطة وجودها ، فالموجودات من حولنا تمارس سلطة لا يمكن تجاهلها و إن تفاوتت درجات أثرها من فرد لآخر.

لقد صممت المقدمة كما يبدو ليتكلم من خلالها أبو زيد إلى مخاطب يفترض أنه سيقرأ هذا العمل ؛ فأبو زيد بوصفه متكلما "لا يبني كلامه في عزلة تامة عن العالم من حوله بصفة عامة و عن مخاطبه بصفة خاصة بل هو يفعل ذلك في ضوء الفرضيات التي يكون قد بناها مسبقــا عــن

[1] –أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي ، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية و الإسلام ، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار النهضة للنشر و التوزيع ،القاهرة /مصر (دط)(دت)ص: 5

شخصية هذا المخاطب الاجتماعية و ملكاته اللغوية و استعداداته التأويلية و الاستدلالية "[1]

إذن فالمقدمة تتضمن استراتجية توجه القراء وجهة معينة مع مراعاة الخلفيات المعرفية لهؤلاء القراء من جهة ، و مراعاة طبيعة العمل الذي يتكلم عنه أي الشعر و الذي يتضمن هو الآخر درجة اتصالية "فالشاعر يحاول أن يوصل رؤيته الذاتية للسامع عبر لغة مليئة بالصور المتدفقة والاستعارات والمجازات و الأخيلة و الأفكار ضمن بنية موسيقية متداخلة و المتلقي الذي لا يكون مهيئا لمثل هذه الألوان من التعبيرات لن يستطيع تذوق أو فهم ما يرسله الشاعر "[2].

إن النص الشعري في حاجة لقارئ متزود بآليات ما ، و أبو زيد قارئ من خلال فعله التصنيفي للنصوص الشعرية ، و موجه للقراء من خلال الباب النثري الذي ضمنه كتابه ، و الذي يمثل عتبات تيسر أمر الدخول لعوالم النص الفسيحة وتتيح إمكانية التواصل التي احتفى بها الكتاب إلى حدود بعيدة فالنص الشعري مبني على فكرة التواصل ، و كتاب جمهرة أشعار العرب راعى التواصل منذ فاتحته باحثا عن آليات نجاح التواصل ،فعرف بكتاب الجمهرة من خلال نموذج تواصلي كما سنرى ؛ إذ ربط أبو زيد بين الكتاب و منتجيه "هذا الكتاب جمهرة أشعار العرب الذين نزل القرآن بألسنتهم و اشتقت العربية من ألفاظهم و اتخذت الشواهد في معاني الحديث من أشعارهم و أسندت الحكمة و الآداب إليهم" [3].

---

[1] –إدريس سرحان ،طرق التضمين الدلالي و التداولي في اللغة العربية ، رسالة دكتوراه مخطوطة جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس /المغرب ،2000ص :98.

[2] – سامي أدهم، المعتقد المهيمن ، المحرك و الدمية ، دار كتابات بيروت / لبنان ط2000/1، ص :134

[3] – الجمهرة ، ص: 11

يتم التعريف بالكتاب من خلال الحديث عن منتجيه و خواصهم ، و كذا أثر هذا الإنتاج في مجموعة من دوائر التلقي ؛ إن الحديث عن المنتجين يأخذ بؤرة واسعة من خلال الضمير العائد عليهم (ألسنتهم ، أشعارهم ، إليهم).

إن منتجي الشعر الذي يحويه الكتاب هم العرب الذين يتمتعون بخاصية نزول القرآن بألسنتهم .

إن لسان الشعر هو نفس اللسان الذي خاطبنا به الله إنه يتمتع باشتراكه مع لغة مقدسة اختارها الله لتكون آخر لغة يخاطب بها البشرية ؛ و قد تجلى أثر هذه القداسة في فعل النصوص الشعرية التي تخلف:

1-**<u>آثارا إنتاجية</u>:** على اللغة إذ اشتقت الألفاظ من أشعارهم

2-**<u>آثارا حجاجية</u>:** فالنصوص المنتجة توظف توظيفا استشهاديا في معاني الحديث.

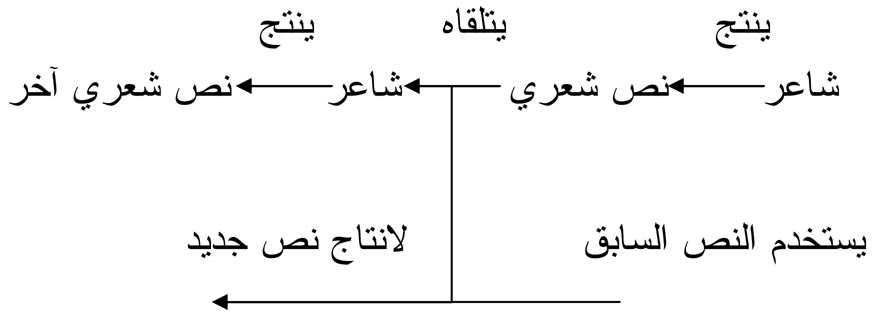
3- **<u>آثارا أخلاقية</u>:** <u>تتجسد في</u>_ نسبة الحكمة و الآداب للعرب .

إن الانتاج الشعري الذي ضمه كتاب الجمهرة يؤثر كذلك في تسيير الانتاج الشعري لأزمنة موالية "لم يوجد أحد من الشعراء بعدهم إلا مضطرا للاختلاس من محاسن ألفاظهم "[1].

يشير النص المذكور أعلاه إلى تلقي تلك النصوص في أزمنة بعدية تالية لفعل الإنتاج و قد تأسس فعل التلقي على قصدية استخدام النصوص في عملية انتاج نصوص شعرية جديدة تضم النصوص الجديدة بعضا من ملامح النصوص الأصلية فتغدو نسخا مستحدثة مؤسسة على نظام تواصلي وفق ما يلي:

---

[1] –الجمهرة ص: 11.



ليتحول التواصل بين النصين إلى تناص .

تلح فكرة التواصل على صاحب الجمهرة فينقلها من التواصل بشري/ بشري إلى تواصل نصي /نصي ، وصولا إلى التواصل إلهي /بشري، مبينا من خلال هذا النموذج الأخير أنجح الآليات لتحقيق نجاح التواصل؛ فرغم البون الشاسع بين طرفي الخطاب يعمد الله بوصفه مسيرا لهذه العملية التواصلية إلى تحديد العناصر التي تكفل لها النجاح ، يتجلى هذا من خلال تعريف أبي زيد للقرآن الكريم "القرآن كلام الله عز وجل خاطب به العرب بلفظها على لسان أفصحها "[1].

إن القرآن رسالة تقوم على المخاطبة باستخدام آليات تساعد في ذلك تمثلت في اللغة، فهي لغة القوم الذين خوطبوا بالرسالة، وكذا الوسيط الذي أوصل الرسالة و الذي كان من القوم أنفسهم كما كان يفضلهم بفصاحته.

وعليه فالنص يطرح إشكال توحيد اللغة، و أثر ذلك في عملية نجاح التواصل؛ فتوحيد اللغة ظل حتى زمن قريب هاجس الكثيرين إذ ظهر السعي لإنشاء لغة صناعية موحدة كلغة الأسبرنتو، بينما نظر النص القرآني لهذه القضية نظرة مخالفة إذ أبقى على اختلاف ألسنة الأقوام

---

1 –الجمهرة ،ص: 11

قائــم ، و غير لغة الخطاب حسب المرسل إليهم قال عز وجل "**وَ مــَا أرْسَلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم** "[1].

و يتم التدليل لهذه القضية بأدلة نقليه كالآية السابقة و أخرى عقلية قائمة على التمثيل للأمر؛ "فقد أنزل التوراة على موسى عليه السلام بلسان قومه بني إسرائيل إذ كانت لسانهم الأعجمية ، و كذلك أنزل الإنجيل على عيسى عليه السلام لا يشاكل لفظه لفظ التوراة لاختلاف لسان قوم موسى و عيسى "[2]. إن الأدلة المذكورة أعلاه حول توحيد اللغة و استحضارها من طرف أبي زيد القرشي هي إيماء إلى أن التواصل الفعال يحتاج إلى الاشتراك في لغة التخاطب فتوحد الخطاب الإلهي بلغة الأقوام المرسل إليهم يهدف إلى: تحقيق قصد المرسل "فاللغة هي المجال الذي تتكشف فيه القصدية المقرونة بالتواصل بأجلى مظاهرها "[3].

وقد عبر الخطاب الإلهي عن قصده و القائم على تغيير سلوك الأفــراد و حملهم على تغيير المعتقد السابق و ترسيخ المعتقد الجديد عبر نظام حجاجي تولده اللغة من جهة و عناصر التواصل من جهة أخرى، فالاشتراك في لغة التخاطب قضية مهمة و لكنها في حاجة لما يعضدها لإنجاح عملية التواصل و قد أشير إلى دور الوسيط و أهميته والمواصفات التي تؤهله

فالرسول الذي اختاره الله ليكون واسطة بينه وبين البشر يفضلهم بفصاحته التي تمكنه من إبانة ما سعى إليه ، و لعل أهمية القدرة اللغوية للوسيط تتجلى أكثر في دعوة موسى عليه السلام لتزويده بما يلزم من

---

1 -سورة إبراهيم، الآية: 4.

2 -الجمهرة، ص: 12

3 -طه عبد الرحمن ، اللسان و الميزان ، المركز الثقافي العربي ، دار البيــضاء /المغرب ط1997/1 ص: 259

المؤهلات اللسانية ليتحقق التفاعل بينه و بين قومه يقول الله عز وجل " **قال رب اشرح لي صدري *و يسر لي أمري* و احلل عقدة من لساني يفقهوا قولي**"[1].

إذن اعتمادا على ما مرّ و اعتقادا أن ما استحضر في المقدمة يستحضر لقصد ما، يحق لنا افتراض ورود نموذج التواصل إلهي/بشري، في الجمهرة لقصد ما ، يحتمل أن يكون إيماء من أبي زيد القرشي إلى وجوب وجود فضاء لغوي مشترك بين منتج الخطاب و متلقيه يتجلى هذا القصد أكثر من خلال عملية شرح النص الشعري اعتمادا على النص القرآني منبها من خلال هذا العمل إلى بعض خفايا اللغة التي يحول جهلها دون الوصول إلى التفاعل المأمول بين المنتج و المتلقي .

إن التعريف بكتاب الجمهرة أضمر الحديث عن قضايا تواصلية مهمة و لا غرو في ذلك فالكلام حمال أوجه يفصح عن وجه و يواري وجوها أخرى و على المخاطب أو المتلقي الحذق البحث عن القصد من التكلم، على هذا الأساس يصبح وجود المقدمة النثرية في جمهرة أشعار العرب فضاء لقصد، ما يبدو أو يحتمل أنه تحضير المتلقي للتفاعل مع النصوص المنتجة عبر مجموعة من العتبات قائمة على التواضع حول مجموعة من القضايا اللغوية التي قد يؤدي جهلها إلى سوء الفهم "إذ على المتكلم مراعاة "قدرات المخاطب و أخذ بعين الاعتبار مجموعة من العوامل التي قد تساعده على الفهم"[2]؛ فالفهم الجيد يمكن من إقامة علاقات حوارية بين الأطراف المتخاطبة تتباين مقاصد الحوار و تتنوع بين

---

[1] – سورة طه ،الآية :25،26،27.

[2] –حسان الباهي ، الحوار و منهجية التفكير النقدي ،دار إفريقيا الشرق الدار البيضاء/ المغرب ط2004/1 ،ص:118

توجيه المتكلم لإنجاز أفعال ما ، أو إقناعه بأفكار أو أفعال و بالتالي يمكن أن نرصد العتبات التالية :

1- العتبة الإفهامية

2- العتبة الحوارية

3- العتبة التوجيهية

4- العتبة الحجاجية .

إن الفصل بين هذه العتبات يهفو لتوضيحها و تقريبها للقارئ لأنها في الأساس متداخلة إذ في الموقــف التواصلي الواحــد قد يجتمع الإفهــام و التوجيه و الحجاج ، كما أن للعتبة الحجاجية حضورا في مختلف العتبات على اعتبار " أن كل قول حتى و لو كان لفظا واحدا هو حجة حذف أحد عناصرها" [1].

---

[1] –طه عبد الرحمان ، اللسان و الميزان، ص: 255

العتبة الإفهامية:

ليحقق الجمهور التواصل مع نص ما، لابد من معرفة بعض الخبايا اللغوية التي تشكل فخا يحول عدم إدراكه دون إمكانية الفهم و من ثم دون تحقيق التواصل .إن عملية التواصل تتأسس على عقد بين المتـكلم و المخاطب يتم من خلاله التواضع على شفرات معينة، و لكن هذا التعاون بين المتكلم و المخاطب ليس قائما في كل الأحوال ؛بل يمكن للمتكلم أن يبني كلامه بشكل يؤدي إلى سوء التأويل و يكون ذلك بشكل مقصود أو غير مقصود ، كما يمكن للمخاطب" أن يعيد بناء القول على ما قاله المتكلم انطلاقا من فهم سيء مقصود أو غير مقصود للمتكلم "[1]

و حتى تقل درجة سوء الفهم و تتسع دائرة الحوار بين الأطراف المتخاطبة يُلجأ عادة إلى بعض الآليات التي اشتقت الجمهرة بعضا منها فيما يتعلق بالعتبة الافهامية كالإفهام بالشرح إذ أن " التفاعلات الحوارية بين الأفراد تبنى في جزء منها على التشارح الذي يعتبر من المعايير الأساسية لحصول التواصل "[2].

إن الشرح يقترن بجملة من القواعد اللغوية يمكن امتلاكها من إزالة بعض الضبابية التي تلف الخطابات ، و للتوضيح أكثر يستعان بالتمثـيل " فإذا كان الشيء متعلقا بغيره مقيسا على ما سواه كان خير ما يستعان به على تقريبه من الإفهام و تقريره في النفوس أن يوضع له مثال يكشف عن وجهه و يؤنس به و يكون زماما عليه يمـسكه علـى المتفـهم له و الطالب علمه"[3].

---

[1] –حسان الباهي ، الحوار و منهجية التفكير النقدي، ص :118.

[2] –نفسه ص :119

[3] –عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، تقديم محمود محمد شاكر ،ط5 /2004، ص: 575

1- **<u>الإفهام بالتقعيد :</u>**

تتعلق أول قاعدة يكشف عنها النص بالاستخدام الكمي للغة وفق حاجات المتخاطبين و قد أشار القدماء إلى قضية التقليل الكمي أثناء التخاطب حتى قيل أن البلاغة هي الإيجاز، و أثارت الدراسات الحديثة هذه القضية في إطار وضع جملة من القواعد لإنجاح عملية التواصل إذ وضع Griceأربعة قواعد سماها* مبـــادئ التعاون(Coopirative Principal) ، منها مبدأ الكمية(Maxim's Quantity) الذي يضم مبدأين فرعيين ،إن الكم المعلوماتي المقدم أثناء التخاطب و الذي يلعب أهمية بالغة في تحقيق التفاعل ،و هو خاضع لشروط تحكمه تتعلق بالأطراف الأساسية لعملية التواصل أي المتكلم ، الرسالة و المستمع و للتوضيح أكثر نأخذ المثال التالي :

"قال الأنصاري لعمر بن امرئ القيس:

نحـــن بما عـــندنا و أنـــت بمـــا عنـــدك راض و الـــرأي مختلـــف

أراد نحن بما عندنا راضون و أنت بما عندك راض فكف عن خبر الأول إذا كان في الآخر دليل على معناه"[1]

و قال تعالى :" **و استعينـــوا بالصبر و الصلاة و إنها لكبيـــرة إلا على الخاشعين** " [2]

يورد الكتاب مجموعة من الأمثلة و يختمها بالقاعدة التالية " كف عن خبر الأول لعلم المخاطـــب بأن الأول داخل فيما دخـــل فيه الآخـــر

*- إن الحديث عن هذه المبادئ و ما ظهر عليها من تعديلات سيتم تناوله في الفصل الثاني بشيء من التفصيل

1 - الجمهرة ص :13

2 -سورة البقرة، الآية: 45

من معنى " [1]؛ و تتـــعلق هذه القاعدة بالتقليل الكمي للمعلومات الذي يقوم على مراعاة المتكلم لحال المخاطب ،فيكون الحذف خاضعا لشروط لا تخل بالمعنى محدثا فجوات يصنعها المتكلم بتواطئي مع المخاطب إذ يحاول المتكلم في إنشاء نصه القائم على الحذف معرفة الطرف المستمع التي يحصلها نتيجة قراءاته النصية، أو خبراته الخارجية.

إضافة إلى القاعدة السابقة يورد قاعدة أخرى تتعلق هذه المرة بالروابط الإشاريات، منبها إلى أثر وجودها في النص كما يربطها بقاعدة الاستخدام الكمي لكن بوجه متعلق بالزيادة لا بالحذف؛ و للتوضيح نورد المثال الآتي :

"وكـــل أخ مفارقـــه أخوه   لعمـــر أبيـــك إلا الفرقـــدان "[2]

إن. –إلا– هنا ليست للاستثناء و إنما للربط فأصل الكلام و الفرقد ان.

واستخدام الأداة هنا كان استخداما مجازيا انحرف بالأداة عن أصل وضعها و حوله إلى دلالة أخرى .

قد تتبدل وظائف الأدوات اللغوية لتتحول كما في المثال المذكور أعلاه من الدلالة على الاستثناء إلى الدلالة على الربط ؛ إن ترجيح دلالة على حساب أخرى يوضحه السياق الذي وردت فيه الأداة، و الذي قد يكشف عن تعطل وظائف بعض الأدوات أيضا كما في قوله عز وجل:

" **غير المغضوب عليهم و لا الضالين** "[3]ف–لا– زائدة و المعنى "**غـــير المغضوب عليهم و الضـــالين** " إضـــافة إلى الروابط تدخل الإشاريات

---

[1] – الجمهرة ،ص 13

[2] –نفسه، ص 14

[3] – سورة الفاتحة، الآية 07

في هذا الحيز فتتبدل دلالتها تبعا للسياق كما في قوله تعالى " ألـــم ذلك الكتاب "[1] "يعـــني هو هذا الكتاب "[2].

أو كما في قول الشاعر :

"فان تك خيلي قد أصيب صميمها فعمدا على عيني تيمت مالكـــا
أقول له و الرمح يأطر متنـــــــه تـــأمل ضـــفافا إنني أنا ذلـــك

أي أنا هو "[3].

إن للروابط و االإشاريات أثرا في عملية الفهم و قد تستخدم استخداما مجازيا فتتحرف –إلا– من الدلالة على الاستثناء إلى الدلالة على الربط ، و تنحرف –ذلك – من الدلالة على البعد إلى الدلالة على القرب .

إن الجهل بهذه القضايا يشكل عنصـــر تشويـــش يحـــول بـــين المنتـــج و المتـــلقي ،عن طريق ما يخلفه من سوء فهم،يقف حاجزا دون تحقيق مقصدية التواصل ،و كان دور العتبة الإفهامية هو تجاوز هذا الإشكال عن طريق جملة من القواعد التي تصنع اتـــساق النـــص و تماســـكـــه (الحـــذف ، الروابط ، الإشاريات) فأزالت النقاب عن بعض الإمكانات التي تتيحها اللغة للمتخاطبين ،كما نبهت في ذات الآن إلى ما قد ينجر عن الجهل بهذه القواعد من عوائق تحول بين اللغة و تحقيق تأثيرها المرجو . وقد اعتمد أبو زيد طريقتين في عرض تلك القواعد قامت الأولى على ذكر القاعدة مباشرة و التمثيل لها كما في قوله " الكف عن خبر الأول لعلم المخاطب أنه داخل فيما دخل فيه الأخر من معنى، "أو عن طـــريق ذكر مجمـــوعة من الأمثلة حول قـــضية مـــا

---

[1] –سورة البقرة ،الآية :1

[2] – الجمهرة، ص:15

[3] – نفسه، ص: 15

و حث القارئ على استنباط القاعدة، وفي هذه الحالة يلعب السياق دورا رئيسيا في الكشف عن الدلالة المقصودة فهو الذي أوضح إذا ما كان المراد بـ– إلا– في الأمثلة السابقة الربط أو الاستثناء .

إن القواعد فعل واع يخضع لسلطانه كل من المتكلم و المتلقي و النص ، و قد يحتاج هذا الفعل لفعل آخر يسنده و هو الشرح .

الإفهام بالشرح : تتبني عملية التواصل على تبادل الكلام بين الأطــراف المتخاطــبة " و الذي يقــوم علــى الالتجاء إلى معجــم نفهــمه و يفهــمه المتحــدث الــذي أمامــنا و إلا انــعدم الاتصــال و التواصــل بيــننــا " [1]،غير أن التخاطبات التي نجريها في حياتنا اليومية تكشف إمكانية وجود بعض الألفاظ التي يستخدمها طرف و يجهل الطرف الآخر معناها ،الذي قد يرتبط باستخدام غير مألوف ،إن إمكانية حدوث هذه الظاهرة في الخطابات اليومية قليل ،إذا ما قورن بالخطابات الأدبية عامة و الشعرية خاصة لعدة اعتبارات، و حتى يقل الأثر السلبي أو سوء الفهم الذي تحدثه الاستخدامات غير المألوفة للفــظة يلجئ عادة إلــى الــشرح،" الذي يلعب دورا أساسيا في مختلف التفاعلات التخاطبية كما يسمح في الوقت نفسه بالتعبير عن نفس المضمون بطرق عدة"[2].

إن الشرح يقوم بتنبيه المخاطب إلى بعض الألفاظ التي قد يعرفها في الواقع بمعنى و يستخدمها النص بمعنى آخر ، إن المعنى المتجلي في النص يتم وفق معطيات سياقية و قد يكون الوصول إلى الدلالات الجديدة لتلك الألفاظ جهدا مبذولا من طرف الشارح و المتلقي إذن عملية الشرح تتأسس على إقامة العلاقة بينهما " فيحاول المتكلم التنبؤ بشروط فهم السامع (المتلقي) فيبني النص بوسائل يراها مساعدة للهدف الذي يود التوصل إليه "[3]و بذلك ينشئ المتكلم جملة من الافتراضات تنطلق من الاحتفاء بالمتلقي و منحه أهمية خاصة ، إذ هو الدافع لإنشاء هذا العمل .

---

[1] – حسن المصدق ،أسس علم التواصل في الفكر الألماني المعاصر . مجلة الفكر العربي ، مركز الإنماء القومي بيروت/لبنان ع 25س2005ص :92

[2] –حسن الباهي ، الحوار و منهجية التفكير النقدي ص: 107

[3] –عبد الجليل ناظم ،البلاغة و السلطة في المغرب ، توبقال للنشر و التوزيع ، الدار البيضاء / المغرب ط2002/1، ص: 57.

إذن اعتبارا على ما تقدم يشكل " الشرح نشاطا واع ينفذه المتكلم وفقا للشروط التي ينتج النص ضمن حدودها و هو أيضا نشاط يتفاعل فيه المتكلم و المتلقي "[1] .

ولتوضيح الفكرة نأخذ الأمثلة التالية :

" **ألا زعمت بساسة اليوم أني كبرت وأن لا يـــحسن الســـر أمثالـــي** "[2].

قال تعالى " **ولكن لا تواعدوهن سرا**"[3].

قال امرؤ القيس:

" **خفـــاهن من أنفاقهـــن كأنما خفاهـــن ودق من عشـــي مجلـــب** "[4].

قال تعالى " **إن الساعة آتية أكاد أخفيها**"[5].

تكشف الأمثلة عن استراتيجية في الشرح تعتمد التمثيل للفظة المشروحة بنص آخر غير الذي وردت فيه ، فالألفاظ المشروحة في النماذج السابقة هي ألفاظ دلالتها الشائعة عكس الدلالة المبتغاة أو ما يعرف في اللغة العربية بالمشترك اللفظي ، يركز عليها الشرح لأنها ألفاظ محفوفة باحتمالات سوء الفهم ، كلفظة أخفيها التي تعني في الظاهر أخبئ و لكنها تضمر عكس هذا في النص الشعري .

---

1 – عبد الجليل ناظم ،البلاغة و السلطة ،ص:50.

2 – الجمهرة ص 15.

3 – سورة البقرة الآية :235.

4 – الجمهرة،ص16:

5 – سورة طه، الآية :15.

إن استعانة الشرح بالتمثيل هو من باب العناية بالسامع / المتلقي و التأثير في نفسيته وفي هذا يقول الجرجاني:

" فأنت إذن مع الشاعر و غير الشاعر إذا وقع في نفسك غير ممثل ثم مثله كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب ثم يكشف عنه الحجاب و يقول هاهو ذا فأبصره تجده على ما وصفت "[1]

إن تأثير التمثيل بالغ الأهمية في المتلقي إذ أن " أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي و تأتيها بصريح بعد مكني وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه اعلم وثقتها به في المعرفة أحكم "[2]،إن إعتماد الشرح بالتمثيل كما سبق و ذكرنا – هو فضاء للتفاعل بين المتكلم و السامع فإذا كان يؤثر في نفسية السامع و يقرب إليه المعنى، فإنه يشكل درعا للمتكلم و حجة يقيمها على سامعه و بذلك " يؤمن صاحبه من تكذيب المخالف و تهجم المنكر و تهكم المعترض و موازنته لحالة كشف الحجاب عن الموصوف المخبر حتى يرى و يبصر ، و يعلم كونه على ما اشتبه عليه موازنة ظاهرة صحيحة "[3].

إن عملية الشرح و التمثيل ترتبط بما ذكر في الجمهرة من أن في القرآن مثل ما في كلام العرب من اللفظ المختلف و مجاز المعاني ، و قد بينت الأمثلة السابقة اللفظ المختلف و توضح الأمثلة التالية الاستخدام المجازي يقول الأعشى:

بكأس كعين الديك باكرت خدرها بفتيان صدق و النواقيس تضرب

---

[1] – الجرجاني أسرار البلاغة في علم البيان تحقيق محمد الإسكندري و.د.م مسعود دار الكتاب العربي ، بيروت/لبنان ط1998/2 ص:100

[2] –نفسه، ص: 99.

[3] – الجرجاني أسرار البلاغة في علم البيان ، ص: 101.

الكأس الخمر و منه قوله تعالى " **بكأس من معين** "[1] "[2].

وكذا قول الأعشى :

و خـــرت تميـــم لأذقـــانـــهـــا سجودا للذي التـــاج في المعمعـــة

الأذقان الوجوه لقوله تعالى " **و يخرون للأذقان يبكون** "[3] "[4].

"إن الألفاظ التي ركز عليها الشرح هذه المرة لم تستعمل استعمالا حقيقيا و إنما أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني و الأول "[5].

إن الوصول إلى أن المعنى الحقيقي في الألفاظ المشروحة سابقا ليس المراد يتم بفضل السياق الذي وردت فيه و الذي يحوي قرائن ترجح المعنى المجازي ، وعليه يمكن القول أن عملية الشرح تتعلق بقضية هامة هي السياق النصي الذي يرجح اختيارا ما من بين الاختيارات المتاحة .

و من خلال النماذج المتناولة يتضح للقراء أن العتبة الإفهامية تضع جموع القراء أمام إضمار مفاده أن النصوص الشعرية التي سيقبلون على قراءتها محفوفة بجملة من المخاوف و المحاذير التي لا بد أن ينـــتبه لها، كما أن المتن الشـــعري سيوظف الشرح مستخدما النص القرآني لشرح النص الشعري؛ أي اعتماد نص وسيط لإنجاز عـــملية قراءة نص ما ، إن وظيفة النص الوسيط هي استحضاره بوصفه حجة لإثبات

---

1 - الجمهرة ص: 20

2 –سورة الواقعة ،الآية :18

3 –الجمهرة ،ص: 20

4 – سورة الإسراء: الآية :109

5 –الجرجاني ،أسرار البلاغة ،ص:267

بعض أوجه استخدام اللغة التي قد لا تظهر في الاستخدام اليومي لأن من شأنها تقليل فرص التجاوب بين الأطراف المتخاطبة بينما تأخذ في النص الشعري حيزا واسعا لأن من شأنها ترسيخ مبدأ الاحتمالية أو خلق الفجوات التي تدخل " المتلقي في إطار لعبة المحدد و غير المحدد أو في إطار الفراغات الدلالية و البيانية التي لا بد أن تملأ كي تتم عــملية القــراءة و الفهم و التفاعل " [1].

خلاصة القول إن العتبة الإفهامية تدرجت في طرح القضايا مركزة في البداية على الاستخدام الكمي للكلام الذي يتيح للمتكلم الحذف أو الزيادة شريطة مراعاة المخاطب؛ إذ يبنى النص بطريقة يفهم من خلالها المخاطب فعل المتكلم لتنتقل إلى قضية المشترك اللفظي و الاستخدام المجازي للألفاظ معتمدا تقنيتي الشرح و التمثيل اللتين قامتا على تفاعل واضح بين المتكلم و المتلقي .

[1] – إدريس بالمليــح،القراءة التفاعلية، المركز الثقافي العربــي، الدار البيــضاء / المغرب ط1/1998 ص: 119

العتبة الحوارية :

يشكل الحوار عنصرا بالغ الأهمية في مجال التداولية و قد فرق طه عبد الرحمن بين مراتبه فجعله حوارا و محاورة و تحاورا"[1] و بين مكونات كل مرتبة .

تأتي أهمية الحوار من كونه النشاط الذي يبرز استعمالات اللغة المختلفة في إطار تفاعلي بين المتكلم و المستمع ، و يمكن القول إنه فعل ملازم للإنسان الذي يشتق من ذاته ذاتا يحاورها إن لم يكن هناك ذاتا أخرى وقد اهتمت مقدمة الجمهرة بهذا الأمر، من خلال النصوص الواردة في هذا الإطار، و كذا من خــلال الألفاظ الدالة عــليه من مثل " سمعــت ، أخبرنا ، سألت ، قال " و التي تتفاوت في التعبير عن المتــكلم أو المتلقي؛ فلفظة سمعت مثلا ترتبط بالتلقي و أثره " فلاســتماع: القبــول و العمل بما يسمع "[2]، بينما ترتبط لفظة حدث بفعل التكلم فحدث أي أبلغ و يقال للرجل الصادق الظن محدث و جاء في الحديث "كان في الأمم محدثون فان يكن في أمتي أحد فعمر بن الخطاب، " و جاء في تفسير (المــحدثون)الملهمون و الملهم هو الذي يلقي في نفسه الشيء فيخبره به حدسا و فراسة"[3]، ونفس الأمر بالنسبة لسأل فالسؤال هو الاستفسار عن أمر ما يتحول المتكلم بالسؤال إلى متلق للأمر السائل عنه .أما لفظتي قال وأخبر فيرتبطان بنقل الخبر و توثيقه ؛" القول هو كل لفظ قام به اللسان ، و القول الاعتقاد ، فأما تجوزهم في تسمية الاعتقــادات و الآراء قولا فلأن الاعتقاد يخفى فلا يعرف إلا بالقول أو ما يقوم مقام

---

1 –ينظر طه عبد الرحمن ،في أصــول الحوار و تجديد علم الكلام ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء /المغرب ط2000/2 ،ص: 57.

2 –ابن منظور ، لسان العرب ،دار صادر بيروت /لبنان (دط)(دت) ، مادة (سمع)

3 –نفسه ،مادة (حدث) .

القول من شاهد الحال "[1]؛إذ يفصح القول عن ما يخص المتــكلم من أراء و اعتقادات يؤمن بها ، و ترتبط لفظة أخبر بادراك الأمر " خبرت بالأمر أي علمته و خبرت الأمر أخبره إذ عرفته على حقيقته "[2] و ترتبط معرفة الأمر بالمتكلم أو المتلقي .

إن الألفاظ الدالة على التخاطب في الجمهرة تومئ إلى فكرة التفاعل أو تبادل الأدوار في الحلقة الكلامية فالمستمع متلق قد يتحــول إلى متكــلم و السائل متكلم يتحول إلى متلق و هكذا مع بقية الألفاظ وفق ما يقتضيه موقف تواصلي معين، إذ يتحول المخبر أو المحدث من متكلم إلى سامع و تتضح دلالات تلك الألفاظ و يتجلى مدى ارتباطها بالمتكلم أو المتلقي حين توظف في النصوص ، و لعل أول محطة حوارية –بالمعنى التام – تظهر في الجمهرة هي الحوار الدائر بين آدم عليه السلام و إبليس لعنة الله عليه :" قال محمد أخبرنا أبو عبد الله المفضل بن عبد الله قال: سألت أبي عن أول من قال الشعر فأنشدني هذه الأبيات [*]

تغيرت البلاد و مــن عليــها　　　فــوجــه الأرض مــغبر قبيــح

تغير كل ذي لــون و طعــم　　　و قــل بشاشة الوجــه الصبيــح

و جــاورنــا عدو ليس يفنى　　　لعــين لا يــمــوت فتــسريــح

أهابــل إن قتــلت فــإن قلــبي　　　عــليــك اليــوم مكتئــب قريــح

ثم سمعت جماعة من أهل العلم يؤثرون أن قائلها أبونا آدم –عليه السلام – حين قتل ابنه قابيل هابيل فالله أعلم أكان ذلك أم لا .

[1] —ابن منظور ، مادة (قول)

[2] –نفسه، مادة (خبر)

[*] – نلاحظ كيف يتبدل المتكلم إلى متلق من خلال الألفاظ ، فأخبرنا ،سألت هي ألفاظ دالة على فعل التكلم يتحول المتكلم بموجب لفظة أنشدني و سمعت إلى متلق

وذكر أن إبليس عدو الله أجاب آدم عليه السلام بهذه الأبيات ، فقال :

"تــنح عن الجنان و ساكنيها ففي الفردوس ضــاق بــك الفسيــح
و كنت بها و زوجك في رخاء و قلــبك مـــن أذى الدنيــا مريــح
فـــما برحت مكايدتي و مكري إلى أن فاتــك الــثمــن الربيـــح
و لـــولا رحمة الرحمن أمسى بكــفك من جنــان الخلد ريــح "[1]

في النص الوارد أعلاه يسأل المتكلم عن أول من قال الشعر، و يظهر المجيب رغبة في السكوت عن القائل ،إذ يوجه الحديث وجهة أخرى بتقديمه جوابا حول أول ُمنجزِ لا حول المنجز، مؤجلا الحديث عن القائل إلى محطة لاحقة تفاجئ الجمهور بنسبة الأبيات لآدم .

لقد أثارت الأبيات التي نسبت إلى آدم عليه السلام جدلا واسعا من حيث اللغة المستخدمة و القائل، و السؤال المطروح ما الذي تقدمه هذه الأبيات للعتبة الحوارية؟

للإجابة عن هذا نتحرى في المتن الشعري الآدمي .إن الأبيات التي نسبت إلى آدم عليه السلام قامت بوظيفة إخبارية معالجة قضية محورية هي قضية الموت التي وجدت طريقا خاصا للنص الشعري القديم فتغلغلت في ثناياه إلى أبعد الحدود عبر المحطات التي عالجتها تلك النصوص (المقدمات ، الرحلة ، قصص الحيوان...).

إن ارتباط أبيات آدم بالموت يتــجلى في وصف المقطوعة بالمــرثية ، و لعل فكرة الموت رغم إلحاحها على النص فإنها لا تشغل المساحة التي شغلها زمن القول إذ تحيل المرثية على زمن بعيد الغور ، إنه زمن البدايات الإنسانية الأولى ، كما تكشف عن شخصيات صنعت المشهد فالمتكلم يوجه خطابه لشخص مقصود تسبب في تبدل البلاد و تحولها من

[1] –الجمهرة،ص:31،32

حال إلى حال ، وقد قدمه للقراء بصفاته (ليس يفنى ، لا يموت ، لعين) كما حدد النص موقف المتكلم من هذا المخاطب و علاقة العداوة الجامعة بينهما ، إن المعني بالأبيات هو إبليس –لعنة الله عليه- هذا الافتراض لا يكشفه النص الشعري فحسب بل النص النثري الذي أورد المرثية بوصفها " جزء من محكي و عنصر في مجموع و حدث في قصة"[1] تشكل من مجموعة من الشخصيات هي آدم عليه السلام، إبليس عليه اللعنة ، الملائكة ، وهناك من يضيف إلى هذا المشهد حواء . وقد استحضرت مع آدم في رد إبليس " فرد عليه إبليس قائلا "[2] .

لقد أضمر نص آدم خطابا موجها لإبليس و كشف السياق النثري الذي وردت فيه الأبيات إدراك إبليس أنه مخاطب معني بكلام آدم وجدير بالملاحظة أن التعرف على المتكلم أو صاحب الأبيات التي نسبت لآدم ، كان جهدا مبذولا من طرف عبد الله بن المفضل [*] الذي سبق التصريح بهوية المتكلم بجملة من الحجج تهفو إلى توثيق نسبة النص لآدم، فامتناع المسؤول عن الإدلاء بهوية آدم دفع بالسائل إلى التحري عن الخبر الذي أوصله إلى القول: " سمعت جماعة من أهل العلم يؤثرون أن قائلها آدم عليه السلام "[3] . إن مصدر الخبر هو جماعة وليس فردا تمتاز هذه الجماعة بمؤهلات توثق خبرها، فهي من أهل العلم ووصلوا إلى هذا الخيار من جملة خيارات أتيحت لهم، إذ تدل لفظة يؤثرون على وجود احتمالات أخرى كان هذا أرجحها .

---

[1] – عبد الفتاح كيليطو ، لسان آدم ترجمة عبد الكريم الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء /المغرب ط2/2001، ص:53

[2] – الجمهرة ،ص :31

[*] – راجع النص المأخوذ من الجمهرة المذكورة آنفا.

[3] – الجمهرة،ص: 31

إن نسبة النص لآدم (عليه السلام) ُوثقت عن طريق السماع ، فالباحث سمع الخبر من مصدره ، الذي كان جماعة من أهل العلم ، على خلاف نص آدم الذي وثق بهذا الشكل ورد نص إبليس كداعم للرأي القائل بنسبة المرثية لآدم ، تجسد هذا – بالإضافة إلى لفظة رد عليه – بالحضور الكثيف لدوال المخاطب (آدم) في نص إبليس (تنح ، بك ، زوجك ، فاتك ، كفك ...) .

في الواقع و رغم جهد أبي زيد في إثبات النص لآدم عليه السلام من خلال الحجج التي جسدها النص ، لا يمكن أن نسلم بنسبة الأبيات لآدم لعدة اعتبارات على رأسها الفاصل الزمني ، فالجاحظ يشير إلى أن أقصى ما وصلنا عن التجربة الشعرية يعود إلى حوالي 150 إلى 200 سنة قبل الإسلام ، رغم أن الشعراء أنفسهم يضمنون أشعارهم؛ ما مفاده أنهم مسبوقين فالنابغة يتحدث عن الفعل التكراري الذي يقومون به :

ما أرآنـــا نقول إلا معـــارا أو معـــادا من لفظنا مكـــرورا

و يتحدث امرؤ القيس الذي ينسب له السبق عن ابن خذام قائلا :

"عوجـــا خليلـــي الغداة لعلـــنا نبكي الديار كما بكـــى ابن خـــذام"[1]

إن العجز عن بلوغ ما يفوق المدة المذكورة أعلاه و كذا تعرض نصوص تفوق في قداستها هذا النص الشعري إلى التحريف و العبـــث بها، تؤكد استحالة الاطمئنان إلى الرأي القائل بنسبة الأبيات لآدم عليه السلام أو إبليس عليه اللعنة ، ثم إن أبا زيد القرشي يورد بعد ذلك أشعار لعاد و ثمود و هما قومان أهلكهما الله " و لنتذكر إن محمد بن سلام الجمحي ناقد الشعر، قد هاجم بعنف ابن إسحاق مؤلف السيرة آخذا عليه

[1] – الجمهرة ،ص: 66

أنه حمل أشعارا منسوبة إلى أولئك القوم وهي أشعـــار لا شك أنهـــا منحولة "[1].

ما دام الآمر على النحو الذي أشرنا إليه لماذا يحتفي كتاب الجمهرة بهذه الأبيات ما الذي تقدمه لجمهور القراء؟ و ما الذي تقدمه لفكرة الحوار ؟

لقد أدرج أبو زيد الأبيات مدار الحديث ضمن عنوان فرعي " أول من قال الشعر " يحيل هذا العنوان على هوية المتكلمين بالشعر؛ وقد شكلت أبيات آدم و إبليس حوارا بالشعر رغم العداوة التي تربطهما ، كما وردت الأبيات بلغة واحدة رغم اختلاف الذوات المتخاطبة آدم –عليه السلام – و إبليس .

تعيد هذه القضية إلى الأذهان فكرة اللغة الموحدة التي تكفل نجاح التواصل تلك الفكرة التي ركز عليها الخطاب الإلهي إلى البشر .

ما دام الأمر كذلك هل يمكن أن نقول إن أول أساس للحوار هو وجود لغة مشتركة بين الأطراف المتحاورة ، و لعل فكرة الاشتراك في اللغة هو ما أبرز العتبة الإفهامية التي سعت إلى خلق فضاء لغوي مشترك يهفو إلى تنبيه القراء إلى استعمالات الشعراء للألفاظ إذ قد " يذهب الشاعر إلى اللفظة الغريبة التي كثير ا ما تحمل شيئا من الغموض الذي لا بد منه أحيانا في صناعة الشعر و هو غموض ملازم لإضعاف تلك العلاقة الآلية بين الألفاظ و مدا ليلها التي وضعت لها في المعاجـــم "[2] .

بالإضافة إلى قضية اللغة المشتركة التي طرحها النص السابق تضعنا الأبيات المنسوبة لآدم عليه السلام أمام مبدع مجهول " نظم المرثية

---

[1] – عبد الفتاح كيليطو، لسان آدم ،ص:33

[2] – حسين الواد ، المتنبي و التجربة الجمالية عند العرب (تلقي القدماء لشعره) دار الغرب الإسلامي بيروت /لبنان ط2004/2ص: 140

محفوزا بدافع اللعب و تقنية القناع و قد وضع في خاتمة المطاف الأبيات التي كان لابد أن يقولها آدم "[1]. ألا تغير فكرة القناع أو التخفي خلف آدم بؤرة الاهتمام فتحولها من المبدع إلى جمهور المتلقين فمنشئ الأبيات المتخفي خلف آدم عليه السلام تلقى الأحداث التي عرضت لآدم و قال ما يمكن أن يقول آدم بوصفه صورة عنه و ما حدث له صورة لما يحدث في الأرض بشكل تكراري فيكون هذا المتلقي قد رسم في الواقع صورة عن حضور الشعر في المخيال الشعبي الذي يلعب دورا فائقا في عملية توجيه الإبداع الإنساني ، أفي التخفي خلف آدم عليه السلام رغبة المخيال الشعبي في نسبة الشعر إلى بدايات الإنسان؟ فيكون الشعر بذلك خاصية وجودية أزلية في الإنسان أم أن الأمر لا يعدو أن يكون لعبة تخفي توهم السامع" فالناطق باللسان مضلل عهد إليه بأمر التكلم "[2]، ثم لماذا ركزت الأبيات على زمن الموت و الفجيعة و غضت الطرف على نقل أشياء قبلية جمالية في الحياة كحادثة الخلق و التواجد في الجنة؟ هل يوحي هذا إلى أن الشعر أول ما كان كان حزنا؟؛ وهل يوحي حضور المخيال الشعبي في النص الآدمي إلى مستوى حواري آخر فيكون النص فضاء لمستويات حوارية كالآتي :

المستوى الأول : آدم متكلم يضمن كلامه حديثا عن إبليس وإبليس مخاطب يدرك أنه معني بكلام آدم فينجز فعل الرد عليه .

المستوى الثاني : آدم متكلم افتراضي يخفي شخصا مجهولا تقنع به ، هذا الشخص المجهول هو متلق للأحداث التي عرضت لآدم و لحقه أثرها فتقمص دور آدم منشئا مشهدا حواريا ضم شخصيات متباينة و هنا يعن لنا سؤال آخر ، هل الشخص الافتراضي واحد ،أدار الحوار على

---

[1] – عبد الفتاح كيليطو ،لسان آدم، ص: 54

[2] –بيار بورديو ،الرمز و السلطة ،تر :عبد السلام بن عبد العالي ،دار توبقال ،(دط)(دت)،ص: 59

لسان آدم و إبليس و الملائكة أم أن كل نص يقتضي مؤلفا افتراضيا آخر و عليه هل يمكن أن نقول إن مجموع المؤلفين المفترضين يضمر خطابا مفاده ولع الإنسان بفكرة تبادل الأدوار الكلامية.

المستوى الثالث : هي محاورة على مستوى النصوص إذ يحاور نص آدم نص إبليس ، فيكون لدينا نص أساسي هو نص آدم عليه السلام ، ونص إبليس هو نص ولده النص الآدمي فظهر بوصفه نصا شارحا لـــه " فالتشارح هو نتاج تأويل المخاطب للملفوظ و لقصد المتكلم"[1] ، فأوّل إبليس الملفوظ الآدمي الذي تشكل من إشارات و أوّل قصد آدم حين اعتبر نفسه ذاتا مقصودة بالكلام مما استوجب ردّه ، هذا الرد الذي جاء على شكل نص شارح إذ حمل نص إبليس مؤشرات سياقية ساهمت في توضيح مناطق العتمة في نص آدم ؛ فإذا افترضنا أن شخصا لا يعرف ما حلّ بآدم و قرأ أبياته فإن الغموض يبقى يلف تلك الآبيات ، فا ما لذي تغير في البلاد؟من العدو " الذي أشار إليه آدم؟ إلى غير ذلك من الأسئلة التي تطرح من خلال النص الآدمي، و نجد لها جوابا في نص إبليس الذي حفل بعناصر سياقية ساهمت في توضيح الرؤية؛ و قد تجلّت تلك العناصر في:

محدّدات شخصية كشف عنها النصان معا ، آدم ،زوجه، إبليس .

محدّدات مكانية : الجنة و الأرض.

محدّدات زمانية : تضم ثلاثة أزمنة: زمن ماض إيجابي دواله هي الفعل الماضي المتصل بمكان محدد " كنت بها وزوجك من أذى الدنيا مريح .

---

[1] –حسان الباهي ، الحوار و منهجية التفكير النقدي ،ص: 117

و زمن حاضر نتيجة الخطيئة يرتبط بالتنحي عن الجنان .

زمن مرتقب يتحقق بفعل رحمة الرحمن تتم فيه العودة إلى الجنة.

إن الصورةالمكانية و الزمانية التي يفرزها حوار النصين السابقين تستدعي فكرة الطلل إلى الأذهان؛ إذ أن آدم عليه السلام يكون في الجنة ذات الزمان و المكان الإيجابيين لينتقل بفعل ما إلى الأرض ،حيث الزمن الحاضر سلبي و المكان متغير مغبر قبيح . فهل يمكن انطلاقا من هذا الوضع أن نقول إن الأرض هي صورة طللية للجنة؟ فيكون بذلك للطلل حضور مركزي في الشعر ، و إن ظهر بأوجه و لعل الوصول إلى بناء هذه الافتراضات المتعددة أتاحه حوار النصين الذي أفضى إلى وجود نص أساسي هو نص آدم ،ونص شارح هو نص إبليس، وقد حفل النص الشارح بمؤشرات سياقية أزالت الغموض الذي اكتنف أبيات آدم عليه السلام و بالتالي يلعب السياق دورا رئيسيا في بناء الحوار و إرساء دعائمه .

هذا كما كشف مشهد المرثية الآدمـــية أن نسبة الشـــعر لآدم و إبـــليس و الملائكة هو من قبيل استحضار " النص العجائبي أو النص الخارق الذي يخضع كل ما في الوجود من الطبيعي إلى الماورائي لقوة واحدة فقط هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة يعجن العالم كما يشاء "[1] .

وقد عادت هذه النصوص العجائبية بالتجربة الشعرية إلى عصور موغلة في القدم كما أحالت إلى إشكالية المبدع و المتلقي . هذا و قد حفلت الجمهرة بنصوص من هذا القبيل ، فإذا كان وجود الشعر في حياة البشر نسب بالقوة لآدم عليه السلام و الملائكة و إبليس فان وجوده بالفعل على

[1] -كمال أبو ديب ، الأدب العجائبي و العالم الغر ائبي ، دار الساقي للنشر و التوزيع بالاشتراك مع دار أوركس الأردن/ عمان ،ط2007/1،ص :8

ألسنة الشعراء يرد في الإطار الغر ائبي إذ ينسب الشعر إلى ذات غير إنسانية " فالشاعر وعاء لقول يسكنه و يتخلص منه بالتلفظ به إنه موقع للاستحواذ و فريسة لخطاب غريب وحشي و هكذا يتكفل بالقصيدة فاعلان اثنين الجني المتخفي في جسد بشري ، وصاحب ذلك الجسد ذاته الذي يقتحم فجأة و لا يستطيع التحرر إلا إذا نطق بكلمات "[1] .

إن قول الجن الشعر على ألسنة الإنس هو تصور عن المبدع أو المتكلم في النص الشعري كـما أنه تصور عن لغة النص الـشعري في حـد ذاتـها " فالأمر يتعلق بوجود لغة لها نسقها عليه ويفرضه الموقف الرؤيا الإدراك الأسطوري للأشياء فـي العالـم "[2].

إذن هل في هذا الأمر إدراك فعلي بوجود لغة خاصة أم أنه إيماء إلى عدم قدرة العقل البشري على استعاب هذه التجربة لذا أقام الإنسان العلاقة بين الشعر و الجن و السحر حتى إن الدلالات المعجمية للفظتي شعر وسحر تتقاطعان"[3] فالشعر بمعنى علم الشاعر لأنه يشعر ما لا يشعر غيره أي يعلم ،و يسمى شاعرا لفطنته " و السحر البيان في فطنه و الساحر العالم " [4] ،" فالسحر و الشعر متماثلان تارخيا في الممارسة الاجتماعية " [5]

وقد ربط الرسول –صلى الله عليه و سلّم– بين الشعر و السحر في قوله " إن من الشعر لحكمة و إن من البيان لسحرا" .

---

[1] –عبد الفتاح كيليطو، لسان آدم، ص: 37

[2] – أحمد الطرسـي ، الظواهر البلاغية و مسـتويات الإدراك الشـعري ، مجـلة المناظرةالرباط/المـغرب ،ع1991/4 ص:155

[3] –ابن منظور لسان العرب مادة(شعر)

[4] –نفسه مادة (سحر)

[5] –محمد مشبال ، الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ،مجالة دراسات سيميائية أدبية و لسانية ،فاس المغرب،ع1992/7،ص:130

إذن ربط الشعر بعالم الجن و عالم السحر أي بالعوالم الغريبة و الخفية، فلفّ التجربة الشعرية و مصدرها غموض قلق ، عاد للواجهة بحدّة عند نزول القرآن الذي ربطت به تجارب الشعر و السحر و الجنون فقالوا عن الرسول (ص) "أنه شاعر مجنون" فالقرآن صادر عن ماهية لا يدركونها و يؤمنون من خلال وصف الرسـول بالشاعر و الساحـر و المجنون أنه متلق للخطاب الذي يلقيه و أنه يعود إلى قوة يسلمون بخارقيتها و عجائبيتها ، كما سلموا بنسبة الشعر إلى كيان أو ذات خارجة عن الذات الإنسانية.

إن فكرة وجود قائل جني على لسان البشري الشاعر يقدم في الحقيقة رؤى مهمة عن فكرة المتكلم بالنص الشعري ، كما يسوق للقارئ قضايا تتعلق بفكرة الحوار و آليات نجاحه و يتجلى هذا أكثر من خلال النماذج التي سنتناولها.

<u>النموذج الأول :</u> قال ابن المروزي : حدثني أبي قال : خرجت على بعير لي صعب فيمر بي لا يملكني من أمر نفسي شيئا حتى مرّ على جماعة ظباء في سفح جبل على قنته رجل عليه أطمار له ، فلما رأتني الظباء هربت فقال ما أردت بما صنعت ؟إنكم لتعرضون بمن لو شاء قدعكم عن ذلك ،قال فدخلني عليه من الغيظ ما لم أقدر أن أحمله ، فقلت إن تفعل بي ذلك لا أرضى لك فضحك ، ثم قال امضي عافاك الله لبالك ، قال فجعلت أُردد البعير في مراعي الظباء لأغضبه فنهض و هو يقول إنك لجليد القلب ثم أتاني فصاح ببعيري صيحة فضرب بجرانه الأرض حتى و ثبت عنه إلى الأرض و علمت انه جان فقلت أيها الشيخ انك لأسوء مني صنعا ، قال بل أنت اظلم و ألأم" [1]

---

[1] –الجمهرة ،ص:47

يكشف النص السابق عن جملة من الحقائق تخص عملية الحوار ، قبل الولوج في عملية التحاور بين الذاتين ينبه النص –كغيره من النصوص التي تناولت قضية الشعر على ألسنة الجن–أن عملية اللقاء بين الذاتين أحدثتها الصدفة و من أمثلة ذلك:

" خرجت على بعير لي لا يملكني من أمر نفسي شيئا حتى مرّ علي جماعة ظـــباء "[1]

"بينما أنا أسير في طريق ببلقعة من الأرض لا أنيس بها إذ رفعت لي نـــار "[2].

" خرجت على جمل لي حتى كنت ببعض الطريق في ليلة مقمرة و إذا شخص مقبل نحوي كهيئة إنسان "[3] .

إن الصدفة هي التي تدفع الإنسي إلى الفضاء الذي يتم فيه اللقاء بينه وبين الذات الأخرى و يتم التعرف نتيجة فـــعل التكلم الـــذي يمارســـانه و الذي يؤدي إلى كشف هوية الجني للإنسي" إن الجني المرسل يتكلم من موقع العارف بمخاطبه " يبني كلامه و يعدل فيه غالبا تبعا لما يعتقده عن واقع ومعارف مخاطبه " [4] .

إن الجني يمثل ذاتا عارفة بالذات التي تكلمها على خلاف الإنسي الذي يلعب دور ذات لا تدرك من أمر محدثها شيئا في ضوء هذه المعطيات يبدأ الحوار.

---

1 –الجمهرة ص:47

2 – نفسه ص: 50

3 –نفسه ص: 52

4 –سرحان إدريس ، طرق التضمين الدلالي و التداولي، ص: 98

الجني : ما أردت بما صنعت إنكم لتعرضون بمن لو شاء قدعكم عن ذلك

لقد كشف كلام الجني عن وعيه بحقيقة مخاطبه و بأنه إنسي فصغر من شأنه عن طريق التهديد الذي أومأ من خلاله إلى قوته .

يصور النص الفعل الذي أحدثه كلام الجني و الذي أدى إلى حالة نفسية معينة "دخل علي من الغيظ ما لم أقدر أن أحمله " إن المخاطب يقوم أثناء و بعد تلقيه الملفوظات بالعديد من العمليات الإدراكيـــة و الخيـــالية و لكن معظمها يتم بطريقة لا شعورية "[1] فلو تم بطريقة شعورية لخفف من حدة الحالة النفسية التي خلفها كلام الجني .

إن الحالة النفسية التي يخوض بها المتكلم عملية الرد أو التكلم أثرت على رده و جعلته ضعيفا " قال الإنسي " فقلت له إن تفعل بي ذلك لا أرضى لك " .

إن عملية المقارنة بين الخطابين تكشف أن خطاب الجني الذي كان من منطق العارف بمحدثه ، تضمن الاستفسار و التهديد و التحقير و خاطب الفرد بوصفه منتميا إلى طبقة أو جماعة غير مسؤولة عن أعمالها إنكم لتعرضون بمن لو شاء قدعكم عن ذلك ".

على خلاف الإنسي الذي كان كلامه من منطلق الجاهل بمخاطبه فتحكمت فيه الحالة النفسية التي أدى إليها كلام الجني و بهذا كان الردّ باردا خاليا من صور القوة تجسد في عدم الرضى الذي يندرج أيضا في الحالة النفسية التي استوجبت ردا آخر من الجني فقام ردّ الجني هذه المرة على خطاب الإنسي الذي قام على وسيلة أخرى هي

[1] – سرحان إدريس ، طرق التضمين الدلالي و التداولي، ص: 106

الضحك " فالإبلاغ لا يكون بالألفاظ فحسب و إنما بوسائط أخرى قد تكون أبلغ تاثيرا"[1].

إن المخاطبة السلوكية "الضحك" التي أدرك فحواها الإنسي أدت به إلى انتهاج نفس الطريقة في التخاطب.

" فبعض وجوه السلوك المرئي الإيمائي للمتكلم تساهم في تنظيم طرق مشاركة المتخاطبين "[2] ؛ اعتبارا على هذا كان ردُّ الإنسي غير كلامـــي و حول ردود فعله السلبية السابقة إلى ممارسة فعل يقصد من ورائه إيصال مخاطبه إلى حالة نفسية معينة عجز الكلام عن تبلــيغه إياها قـــال" فجعلت أردد البعير في مراعي الظباء لأغضبه " .

إن الإنسي بفعله يكشف رغبته في التفوق على محدثه من خلال محاولة خلق تكافؤ على المستوى الحواري ، فالحــوار باللفظ يرد علــيه لفــظا و الحوار بالسلوك يرد عليه سلوكا ،هذا كما يكشف فعل الإنسي عن جهله بطبيعة مخاطبه و الرغبة في استدراجه للكشف عن ذاته و هو ما يحدث فعلا؛ إذ يدرك الإنسي أن محدثه جني " فعلمت أنه جان" ، إن التعرف على الطرف الآخر في الخطاب يؤدي إلى تغير مسار العملية التخاطبية بالكامل ،إن هذه المعرفة الجديدة تغير لهجة المخاطبة إلى صورة قائمة على استمالة المخاطب الجني و استعطافه و عدم مجاراته في خطابه و الإسراع للتسليم برأيه و الاعتراف من جهة بالذنب المرتكب قائلا "أجل عرفت خطئي " و على ذلك فإن المتكلم في حاجة أن يتعرف على مقام و درجة وعي محدثه و تكوينه الذهني و الاجتماعي

---

[1] –توماس هال ، الثقافة و التواصل ، ترجمة احمد الفردي مجلة علامات ع21/ المغرب ص: 24

[2] – محمد رزق، مراعاة أقدار المخاطبين، في "مقدمات كتب الأخبار " أعمال الندوة من قضايا المتكلم و اللغة و الخطاب ،دار المعرفة للنشر ، تونس ط2006/1،ص:

حتى تتسنى له مخاطبته "[1]،و هي عناصر ضرورية لنماذج عملية التواصل فـــ "صورة المتكلم في نظر المخاطب هي التي تعطي إلى حد ما قيمة لما يتلفظ به فبمجرد أن يكون الشخص المتكلم هو(X) فهذا يعد كافيا لتحقيق قيمة معينة في إستقلال عن الملفوظ ذاته" [2]

إن تحليل الحوار الدائر بين الإنسي و الجني يكشف عن جملة من القضايا الفعالة في عملية التخاطب إذ نجد ذاتين ، ذات (عارفة) – الجني– وذات جاهلة بمخاطبها (الإنسي) .

إن المعرفة التي يمتلكها الجني عن مخاطبه ،أهلته إلى توجيه خطاب محكم بينما الذات الأخرى قادها جهلها بمحدثها إلى إنشاء خطاب ضعيف وجهته الحالة النفسية المتعصبة وجهة سلبية .وقد كشف النص بعض صور التخاطب السلوكي و أثره الذي قد يفوق التخاطب اللغوي أو يكمله مما يعني " وجود عالم من السلوك يجب أن يخبر و يدرس فالخطاب يقول على مستوى اللفظ شيئا معينا في حين يتم على مستوى آخر إبلاغ أشياء لم تفصح عنها الكلمات "[3].

وقد أومأ النص إلى أن قواعد التخاطب تقتضي أن يكون فعل المخاطب من جنس فعل مكلمه ، إن ما أفصح عنه النص من قواعد تخص العلاقة بين الأطراف المتخاطبة يساهم بشكل فعال في عملية التخاطب حول الموضوع الأساسي أي قول الجن الشعر على ألسنة الإنس .

إن المحادثة الدائرة بين الإنسي و الجني تكـــشف معرفة الجـــني بالقرآن " أذكر الله فقد رعناك " لعل هذه المعرفة بالنص القرآني هي التي تدفع الآدمي إلى استفساره حول الشعر إذ اعتبارا لما سبق تضمر معرفة

[1] – إدريس سرحان طرق التضمن الدلالي و التداولي ص :98

[2] – نفسه ،ص:98

[3] –توماس هال ،الثقافة و التواصل ، ص: 21

الجني بالقرآن إشارة إلى أهمية المعرفة القرآنية و علاقتها بالمعرفة الشعرية لذا يسأل الإنسي دهِشا " أتروي من أشعار العرب شيئا ؟ قال نعم و أقول قولا فائقا مبرزا"[1]؛ إن الجني ضمن قوله الرغبة في عرض ما يقول من الشعر لا ما يروي إذ اكتفى بالإجــابة عن الرواية بنــعم و عرف بشعره عن طريق وصفه قال و أقول "قولا فائقا مبرزا" إن قول الجني لا يتضمن الرغبة في الإنشاد فقط بل يتضمن الرغبة في إغراء مخاطبه لاختيار الإنشاد من شعره لا الرواية ، و هو ما حدث بالفعل فقلت فارو من قولك ما أحببت ، فلما فرغ من الإنشاد قلت " لهذا الشعر في معد بن عدنان أشهر من ولد الفرس الأبلق في الدهم العراب"[2]

إن الحوار التعارفي بين الجني و الإنسي أصبح يتحكم في الحوار حول الموضوع الرئيس فرغم إدراك الإنسي أن القول لعبيد التزم طريقة في التأدب فعملية رفضه لقول الجني تجسدت بالإخبار الاستعاري الذي ضمنه تكذيب الجني ، فقال الجني من عبيد لولا هبيد . إن رد الجني لا ينفي نسبة الشعر لعبيد بل وضح العلاقة بينهما و عرف بآخرين من قبيله منهم مدرك ، الصلاطم واغم ، ثم قال إنك لو أصــبت من لبن عندنا ، قال الإنسي : فأعرضت عنه لزهومته؛ إن بقية النص تكشف عن آلية انتقال الشعر من الجن إلى الإنس إذ الإشكالية ليست في شرب اللبن على زهومته، و لكن في مقدرة الشاعر على القيام بما لا يستطيع عامة الناس إنجازه ، إن الاستعداد لتلقي الشعر و توصيله لا يتأتى للجميع إذ يحتمل الشاعر في سبيل ذلك ما لا يحتمله الآخرون .

إن ما ورد في الجمهرة من خلفية وجود قائل جني على لسان البشري تقوم على تنبيه القارئ لطبيعة النص المقروء فهذا في تصوري احتمال

---

[1] – الجمهرة ص: 48

[2] –نفسه، ص: 48

من بين الاحتمالات المفترضة لمقصدية أبي زيد في إثباته للنصوص التي تناولت قول الجن الشعر ، فالنص الشعري نص لا تتأت ممارسته لجميع البشر لذا يوعز البعض هذه التجربة إلى شياطين الشعر و يوعزها شياطين الشعر إلى مؤهلات يبديها الإنسي تؤهله لتحصيل المعرفة الشعرية.

كشف تحليل الحوار الدائر بين الجني و الإنسي أن هذا الحوار مر بجملة من المراحل :

المرحلة الأولى: تعلقت باللقاء الصدامي الذي جمع طرفا الحوار و الذي تصنعه عادة الصدفة التي لا تدع مجالا للإنسي للتعرف على الذات التي تخاطبه فيقع الصدام بينهما .

المرحلة الثانية : تكشف عن أثر تعارف الذوات المتخاطبة مع بعضها فيتغير مسار الحوار بتعارف الذوات، تقل الصدامية و قد تتلاشى لتتحول إلى تحاور غايته التباحث حول المعرفة الشعرية .

المرحلة الثالثة : من الحوار تجلت في كشف الجني عن آلية انتقال المعرفة الشعرية للإنسي و التي تتمثل أساسا في استعداد ينفرد به الشاعر دون بقية الناس

إن الجمهرة ضمت نصوصا غير هذا النص "تناولت نفس القضية و كأن في التكثير من الأمثلة رغبة في إقناع القارئ بهذا الجانب الغرائبي الذي يرتبط بقول الشعر، إلى جانب هذا فقد كان يردف تلك النصوص بتعليق يهفو إلى الإقناع بفكرة قول الجن الشعر على ألسنة البشر من أمثلة ذلك،" حسن لي حديث الشامي حديث أبي "[1] " يشيد هذه الأحاديث عندنا

[1] – الجمهرة، ص :50

في الجن و أخبارها و قولها الشعر على ألسنة العرب"[1] "من مصداق ما ذكرناه من أشعار الجن و قولهم الشعر"[2].

إن نسبة الشعر إلى الجن يعضده اعتراف الشعراء (الإنس أيضا) إذ يتحدث الأعشى عن صاحبه مسحل و عن التعاضد الحاصل بينهما لأجل إنتاج الشعر فيقول:

"و ما كنت ذا خوف ولكن حسبتني إذا مسحل يبيدي لي القول أفــرق
شريكان فيما بيننـــا من هــوادة صفيان إنســـي و جنـــي موفــق
يقول فلا أعيــا بقــول يقولــــه كفاني فــلا عيي ولا هو أخرق "[3]

كما جمع الفرزدق شياطين الشعر في شخصيتن هم الهوبر و الهوجل .إن الأمر بهذا الشكل يجعلنا نتساءل هل الشاعر يقصد ما يقول أم أنه غير مسؤول عما يتلفظ؟ لأنـــه في الأصل قناع تخـــتفي خلفه ذوات أخـــرى و تنطق بلسانه و هل كان يقصد أبو زيد من خلال حديثه عن هذه القضايا إلى القول إن الشعر فعل غير مقصود ، وأن الذات التي نحسبها متكـــلمة /مبدعة ،هي في الحقيقة وسيط ناقل لا غير.

يتمخض عن تحليل النص عدة أسئلة و استفسارات؛ من مثيل من هو المتكلم[*] / المبدع هل الشعر فعل واع مقصود ؟ إذا كان الشعر انتاجا غير بشري فلماذا يوجه للبشر؟

---

[1] – الجمهرة ،ص:53
[2] –نفسه، ص: 62
[3] –نفسه ،ص: 63
[*] –نفسه، ص: 63.

أما فيما يخص عملية الحوار بغض النظر عن الموضوع المطروح فقد اتضحت بعض المؤثرات التي تحكم عملية التخاطب و التي تجسدت في :

1- التعارف و أثره في توجيه عملية التخاطب؛ بمعنى العلاقة القبلية للأطراف المتخاطبة و نوعية اللقاء بينهما .

2- الحالة النفسية للمتكلمين و أثرها في توجيه عملية التخاطب .

3- قيمة الإيماءات و الإشارات بوصفها فعلا يكمل اللغة المنطوقة أو المكتوبة أو ينوب عنهما .

إلى جانب النص السابق نجد في مقدمة الجمهرة نصوصا أخرى تكشف عن قضية هامة تتعلق بالمعرفة التي يمتلكها المخاطب و أثرها في تسيير عملية التخاطب كما يتضح من النص الموالي:

قدم رجل من فزارة إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي و كان الفزاري عييا فسأل ا لخليل مسألة فأبطأ في جوابها فتضاحك الفزاري فالتفت الخليل إلى بعض جلسائه فقال:"الرجال أربعة ، فرجل يدري و يدري أنه يدري فذلك عالم فاتبعوه ، و رجل يدري و لا يدري أنه يدري فذلك غافل فأيقظوه ، ورجل لايدري أنه لا يدري فذلك جاهل فعلموه ، ورجل لا يدري و يدري أنه يدري فذلك مائق فاجتنبوه "[1].

يكشف النص أثر سوء الفهم الحاصل بين الطرفين و الذي يحول دون بناء حوار فعال ، و يرجع فشل الحوار لعدة اعتبارات:

1- تباين مقامات المتخاطبين

[1] - الجمهرة ،ص: 43

2-سوء التأويل للأفعال التي صدرت عن كليهما؛ إذ أوّل الفزاري إبطاء الخليل بالعجز فتضاحك ، وأول الخليل تصرف الفزاري بالحمق فاجتنب الحديث إليه والتفت إلى بعض جلسائه . هذا كما حدد الخليل العلاقة بين المتكلم و المستمع على أساس المعارف التي يمتلكها أحد الأطراف وفق ما يلي :

موقف المتكلم		**موقف المستمع**
عارف	←	الإتباع
غافل	←	التنبيه
جاهل	←	التعليم
أحمق	←	الاجتناب

إن الحالات المذكورة أعلاه تحكم علاقة المتكلم بالمخاطب و العكس وفق تبادل الأدوار، إذ قد يحتل المتكلم دور المخاطب و يحتل المخاطب دور المتكلم في الدورة الكلامية.

و قد حدد النص العلاقة بين الأطراف المتخاطبة بالشكل المذكور سابقا و ورد مدعوما بشاهد تمثيلي فالعيي بالسلوك الذي صدر عنه (الضحك) أدى خطابا مفاده أنه لا يدري و يدري أنه يدري و رد فعل الخليل قام بتصنيف الرجل في الخانة التي يستحق أي الرجل الأحمق ،تم التصنيف بالتفات الخليل إلى بعض جلسائه لإخباره و بهذا يكون قد حدد موقعه من هذا الصنف من الرجال و هو الاجتناب . إذن يكشف السياق الذي تم فيه التخاطب أن الخليل أنجز من خلال الجمل التي صنف فيها الرجال فعلا تجسد في اجتناب الرجل.

إن العلاقة التي تحكم المتخاطبين تبعا لمعارفهم قد تظهر في موقف لغوي أو غير لغوي فالضـحك و الالتفات، الصادرين عن العـيي و الخـليل على الترتيب هي مواقف غـير لغوية، و السؤال و الأخبار موقفان لغويان ،إن الموقفين ليسا منعزلين عن بعضهما البعض إذ للغة أن تمتح من المواقف غير اللغوية لتعضدها كما هو الشأن في فعل الالتفات الذي كان متبوعا بفعل التكلم .

إن النصوص التي تناولناها في العتبة الحوارية أفصحت عن بعض الآليات التي تساهم في نمو الحوار و تولده منها: الاستفسار فالنص السابق مثلا تـوالد عن طريق السـؤال الذي يطرحه الفزاري علـى الخـليـل ،و النص الذي مر بنا حول قول الجن الشعر تناسـل عن طريق الـسؤال و نفس الشأن بالنسبة لمرثية آدم إذ تولد المشهد الذي ضم المرثية عن طريق السؤال عن أول من قال الشعر .

إن فعل السؤال يتعاضد مع فعل الإخبار لينمو النص الحواري و لكن قد يخرج كل من السؤال و الإخبار عن وظيفتهما إلى وظيفة أخرى يحددها السياق الذي يؤطر العملية الحوارية و يحدد مقاصد المتخاطبين التي قد ترتبط بالتوجيه إلى أمر ما أو الإقناع بأمر ما .

إن التوجيه و الإقناع هما مقصدان قد يضمرهما المتخاطبون، كما قد يتم الإفصاح عنهما و قد انبنت الكثير من نصوص الجمهرة على هذين المقصدين و عليه فإنهما يشكلان عتبتين من عتبات التداول.

العتبة التوجيهية : تشكل العتبة التوجيهية واحدة من عتبات التداول التي أفرزها القسم النثري من الجمهرة و ترتبط بجانب من جوانب التواصل التفاعلي ، لتوجيه يتعلق في أساسه بوجود طرفين تتحدد العلاقة بينهما تبعا لنوعية الخطاب المنتج و الذي غالبا ما يبنى على ما يشير لفعل التوجيه . هذا و تسهم العلاقة بين طرفي الخطاب إلى حد بعيد في الكشف عن مقصدية الخطاب محددة إذا ما كان توجيها أو غير ذلك يتضح هذا مثلا مع فعل الأمر الذي يعد تقنية من تقنيات التوجيه ، فإذا "كان الاستعلاء ممن هو أعلى مرتبة من المأمور استتبع إيجابه وجوب الفعل (...)ثم إنها تولد بحسب قرائن الأحوال ما ناسب المقام ، إذ استعملت على سبيل التضرع كقولنا " اللهم اغفر لي و ارحم ولدت الدعاء ، و إن استعملت على سبيل التلطف ،كقول كل أحد لمن يساويه في المرتبة أفعل بدون الاستعلاء ولدت السؤال و الالتماس" [1] .

يكشف نص السكاكي أن التوجيه مثلا بالأمر ليس محكوما بالوضع اللغوي فحسب إذ يعضد الوضع اللغوي " مرتبة المرسل لأنها هي التي تحول دلالة الصياغة من الأمر إلى غير ذلك "[2]

إن الحديث عن المرتبة يحيلنا إلى الحديث عن السلطة" فالتوجيه يرتبط بسلطة المرسل و التي قد تكون مكسبا في حقل من الحقول الاجتماعية أو الوظيفية وغيرها، وقد تكون موجودة قبل التلفظ بالخطاب و تتبلور

---

[1] –السكاكي ،مفتاح العلوم تحقيق عبد الحميد الهنداوي ،دار الكتب العلمية بيروت /لبنان ط2000/2 ص :428

[2] – عبد الهادي بن ظافر الشهري ، استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ،دار الكتاب الجديد بيروت/لبنان ط2004/1،ص :342

بالانتماء إلى درجات متفاوتة في سلم العلاقات العمودية بين طرفي الخطاب "[1] .

إن سلطة المرسل ليست الجانب الأوحد المعول عليه في إنشاء التوجيه إذ يقوم التوجيه أحيانا على استدراج المتكلم (المرسل) لشخص ما (المرسل إليه) قصد الحصول على توجيه ما رغم التفاوت المرتبي للمرسل على حساب المرسل إليه مثلا إذ قد يلجأ الرسول (ص) إلى الصحابة مستشيرا إياهم رغم انه أعلى درجة منهم ، ويتخذ الملك وزيرا يطلب نصحه إلى غير ذلك ، إن السلوك يتضمن اعترافا من المتكلم بسلطة معرفية معينة يتمتع بها المرسل إليه .

و للسلطة دور بالغ في انتاج الخطاب و تأويله من جهة ،و من جهة أخرى يعتبر وجها من أوجه السلطة فاللغة تفرض بسلطتها نمطا معينا من الخطابات على مستعمليها في مختلف المواقف التواصلية ، وهي التي تجبر المتكلم على خيار لغوي معين ، و قد تعاقبه على تجاوز نظامها بأشكال رمزية متعددة ،و على هذا يمكن أن نقول إن السلطة موجودة بالقوة في اللغة أو في أحد أطراف العملية التخاطبية و تسهم إلى حد بعيد في بناء الخطاب التوجيهي الذي قد يتجسد نصيا في نموذجي التوصية و الاستشارة .

انطلاقا من معطى السلطة نجد التوجيه في مقدمة الجمهرة برز مرتبطا بثلاث سلطات هي:

1- السلطة الدينية

2-السلطة الأبوية.

---

[1] – عبد الهادي بن ظافر الشهري ، استراتجيات الخطاب ،ص:227

3- السلطة العلمية .

1- **التوجيه و السلطة الدينية :**

يقوم الدين بدور مهم في حياة الأفراد و يرتبط بتوجيههم نحو الإقدام على فعل أو الإحجام عنه ، إن التوجيه الديني مقرون بسلطة عليا هي سلطة الإله تتجسد هذه السلطة في حياة البشر عبر الأنبياء (صلوات الله عليهم) الذين ينقلون خطاب الله للبشر مدعومين بسلطة معينة قد تكون سلطة الخوارق أو سلطة الخطاب ، وقد ضمت الجمهرة مجموعة من النماذج توضح دور السلطة الدينية مجسدة في شخص الرسول (ص) في بناء فعل التوجيه.

النموذج الأول :

"أتى حسان بن ثابت إلى النبي (ص) فقال يا رسول الله إن أبا سفيان بن الحارث هجاك و أسعده على ذلك نوفل بن الحارث و كفار قريش، أفتأذن لي أن أهجوهم يا رسول الله ؟ فقال النبي (ص) فكيف تصنع بي ؟ فقال أسلُكَ منهم كما تسل الشعرة من العجين فقال أهجهم و روح القدس معك و استعن بأبي بكر فإنه علامة قريش بأنساب العرب . فلما أسلم أبو سفيان بن الحارث قال له النبي (ص) أنت مني وأنا منك و لا سبيل إلى حسان" [1] .

جسد المثال السابق فعل التوجيه على مستويين :

1- مستوى صريح تجسده أفعال الأمر .

2- مستوى ضمني ينبئ عنه النص كما سنرى .

[1] -الجمهرة ،ص: 35

يبدو أن التوجيه في هذا النص بدأ عن طريق طلب المتكلم –حسان– استشارة الرسول (ص) أي الحصول على فعل توجيهي من الرسول (ص) لممارسة فعل الهجاء ، فبدأ بإخبار الرسول (ص) بفعل الهجاء الصادر عن الكفار و مقومات هذا الفعل التي جسدها قول حسان" أسعده نوفل بن الحارث ،وكفار قريش "

إن الإخبار بهذا الأمر يتضمن رغبة حسان بن ثابت في الحصول على توجيه من الرسول (ص) لهجو الكفار، و هو الأمر الذي صرح به حسان لاحقا "أفتأذن لي يا رسول الله أن أهجوهم " و قد بنى هجاءه وفق استراتجية معينة تسل الرسول منهم كما تسل الشعرة من العجين .

إن توجيه الرسول(ص) لحسان الذي استشاره في فعل الهجاء كان مقرونا بالمقومات التي طلبها حسان ضمنيا ؛ قال الرسول (ص) "أهجهم و روح القدس معك و استعن بأبي بكر فإنه علامة قريش بأنساب العرب ".

إن المساعدة التي حصل عليها حسان تفوق المساعدة التي تحصل عليها أبو سفيان، إذ كانت سماوية في روح القدس و لها الأفضلية على المستوى البشري عن طريق صيغة المبالغة التي ألحقها بالمعين (أبو بكر) علاّمة قريش بأنساب العرب.

إن الفعل التوجيهي الذي خُص به حسان يكتسب قوته من الأطراف المتخاطبة :

–المُخَاطِب حسان يطلب الاستشارة يصرح بشق و يضمر شقا آخر

– المُخَاطَب الرسول (ص) يتمتع بسلطة دينية .

إن القوة التي يكتسبها الفعل التوجيهي تفقد قيمتها بتغير السياق الذي أنشأها ، فالرسول (ص) وجه نحو فعل الهجاء حين توفر السياق

المناسب لذلك وهو كفر المهجوين ،ولكن بتبدل السياق يفقد الفعل التوجيهي قوته كما أوضح ذلك النص " فلما أسلم أبو سفيان بن الحارث قال له النبي (ص) أنت مني و أنا منك ولا سبيل إلى حسان "[1].

يوضح النص فعالية السلطة في التوجيه و فعالية السياق في توجيه السلطة فسلطة الرسول (ص) هي التي وجهت حسان لممارسة فعل الهجاء و نفس السلطة التي يتكلم الرسول (ص) بها هي التي ألغت قوة التوجيه تحت تأثير تبدل السياق .

النموذج الثاني :

"لما بلغ الرسول (ص) أن كعب بن زهير بن أبي سلمى هجاه و نال منه ، أهدر دمه فكتب إليه أخوه بجير بن زهير ، وكان قد أسلم و حسن إسلامه ، يعلمه أن النبي (ص) قد قتل بالمدينة كعب بن الأشراف ، و كان قد شبب بأم الفضل ابن العباس و أم حكيم بنت عبد المطلب ، فلما بلغه كتاب أخيه ضاقت به الأرض و لم يدر فيم النجاة ، فأتى أبا بكر – رضي الله عنه – فاستجاره فقال : اكره أن أجير على الرسول (ص) وقد أهدر دمك ، فأتى عمر – رضي الله عنه – فقال له مثل ذلك ، فأتى عليا ، فقال : أدلك على أمر تنجو به قال ما هو ؟ قال تصلي مع رسول الله (ص) فإذا انصرف فقم خلفه وقل يدك يا رسول الله أبايعك ، فانه سيناولك يده من خلفه ، فخذ يده فاستجره ، فأرجو أن يرحمك ففعل فناوله (رسول الله ص) يده استجاره " [2].

يوضح النص أن الرسول (ص) الذي يمثل سلطة دينية قام بتوجيه أمر للمسلمين ، مفاده إهدار دم كعب بن زهير تجلى أثر السلطة التي يتمتع

---

[1] – الجمهرة ص: 35

[2] – نفسه، ص :36

بها الرسول (ص) في أفعال المحيطين به ، فعمر يكره أن يجير على رسول الله (ص) و أبو بكر كذلك إلى أن وصل إلى علي –كرم الله وجهه– الذي لم يجر على الرسول الله و إنما وجه كعب بن زهير لأمر يتعلق في الحقيقة بإنجاز سلسلة من الأفعال يثبت من خلالها كعب أنه تغير من سياق الكفر إلى سياق الإسلام ، إن الأفعال المنجزة من طرف كعب تجسدت في الصلاة إضافة إلى أفعال لغوية من قبيل " قل يدك ، خذ يده فاستجره".

إن فعل التوجيه تم بطريقتين الأولى إخبارية " تصلي مع الرسـول (ص) و التي تعني إنجاز فعل يثبت من خلاله كعب أنه يلتزم الآن بالسلطة الدينية التي حكمت عليه بالموت من قبل، هذا الفعل يكون متبوعا بالتصريح الذي يمكنه من إنجاز فعل لغوي هو مبايعة الرسول (ص) مما يعني الدخول في الإسلام مسقطا بذلك الحجة التي أوجبت إهدار دمه من قبل .

إذن السلطة الدينية التي يمتلكها الرسول (ص) تخضع للسياق الديني الذي يغير من فحوى التوجيهات أو يلغيها طالما غير المعنيّون بالتوجيه من مواقفهم و جعلوها خاضعة لسلطة دينية .

يتم التوجيه بآليات توفرها اللغة " فاللغة تنطوي على علاقات استلاب قاهرة ليس النطق أو الخطاب تبليغا كما يقال عادة إنه إخضاع ، فاللغة توجيه و إخضاع معممان"[1] وعلى هذا فاللغة تنطوي على آليات يتم التوجيه من خلالها، تتجسد في الأمر ، النداء ،الإغراء ...الخ ،ولتوضيح عمل هده الآليات نأخذ المثال التالي :

---

[1] – عبد الهادي بن ظافر الشهري ، استراتجيات الخطاب ،ص: 225

"بلغ النبي (ص) أن قوما نالوا أبا بكر فصعد المنبر ، فحمد الله و أثنى عليه ، ثم قال أيها الناس ليس أحد من منكم أمن علي في ذات يده ونفسه من أبي بكر كلكم قال لي كذبت ، و قال لي أبو بكر صدقت ، فلو كنت متخذا خليلا لاتخذت أبا بكر خليلا ثم التفت إلى حسان فقال هات ما قلت في و في أبي بكر ، فقال حسان (...) فقال الرسول (ص) صدقت يا حسان ، دعوا لي صاحبي –قالها ثلاثا–.

يوجه الرسول (ص) الناس إلى ترك فعل صدر منهم في حق أبي بكر وفق المراحل التالية :

1– النداء : وهو مرحلة تنبيهية (أيها الناس) ، النداء بهذا الشكل لفئة يفترض أنها مسلمة أو مؤمنة نداء مقصود كان نتيجة الفعل الممارس من طرف المنادين و الذي أدى إلـــى تجـــريدهم من خاصتي الإســـلام و الإيمان .

المرحلة الثانية : مرحلة التوجيه الضمني و قد تجسدت لغويا في الإخبار و الاستشهاد ، فالإخبار قام على عقد مقارنة بين المتحدث إليهم و أبي بكر الصـــديق :

*ليس أحد منكم آمنٌ علي في ذات يده و نفسه من أبي بكر

*كلكم قال لي كذبت ، و قال لي أبو بكر صدقت .

ففضله عليهم و أثبت لهم صفة سلبية و أثبتت ضدها لأبي بكر .

إن الإخبار بتلك الحقائق حمل توجيها ضمنيا لقيمة أبي بكر و تأكيدا على هذه القيمة استشهد الرسول (ص) بأبيات لحسان بن ثابت الذي كان حاضرا لحظة تكلم الرسول (ص) فوجه الرسول (ص) لممارسة فعل

الإنشاد قائلا " هات ما قلت في وفي أبي بكر"[1] و قد قرن الرسول بينه وبين أبي بكر تعظيما لمكانة أبي بكر في نفسه (ص) .

إن الفعل التوجيهي لحسان كان في الواقع لإنجاز فعل توجيهي آخر يخص الناس الذين نالوا أبا بكر بألسنتهم .

المرحلة الثالثة :

مرحلة التوجيه الصريح : أنشئت على فـعل الأمر –دعوا لي صاحـبي و تكرار التوجيه (قالها ثلاثا) وقد زادت قوة التوجيه من خلال تكرار الطلب .

وبهذا يتضح أن " الخطاب ذو الإستراتجية التوجيهية يعد ضغطا و تدخلا و لو بدرجات متفاوتة على المرسل إليه لفعل مستقبلي معين "[2] تجسد في المثال السابق في ترك الكلام حول أبي بكر الصديق .

لقد كشف النص السابق عن التدرج في التوجيه الذي بدأ بالنداء ، فالإخبار وصولا إلى الأمر ، كما كشفت النصوص المتناولة عن فاعلية سلطة الدين في إنشاء فعل التوجيه .

2- **السلطة الأبوية** :تستخدم السلطة الأبوية عادة صيغ تقريبية تعمل على التقريب أكثر بين الأب و الابن من خلال صيغة التصغير التي يستعملها المتكلم (يابني ، أي بنية ...) إن اعتماد هذه الصيغة يهفو إلى التأثير على المخاطب و كسبه عاطفيا قبل البدء في عملية التوجيه .

التقريب بين مـراتب المتخاطبين هو محـاولة للتخفيف من حدة سلطة ما ،كما هو الشأن مثلا مع السلطة الأبوية التي تبدأ خطابها التوجيهي

---

1 - الجمهرة ص: 36

2 - عبد الهادي بن ظافر الشهري :استراتجيات الخطاب، ص :322

بتقريب المخاطب بغية الرفع من إمكانية تحقيق القصد من الخطاب، كما تلجأ إلى آليات أخرى مثل الإغراء الذي "يعد عملا توجيهيا (...) وهو توجيه تقريب"[1]. في إطار التوجيه الصادر عن السلطة الأبوية تطالعنا مقدمة الجمهرة بنصين نتناولهما بالتحليل بغية الوقوف على الآليات المعتمدة في بناء فعل التوجيه .

__النص الأول__ :

قال عمر بن الخطاب رضي الله عنه لابنه عبد الرحمن : يابني أنسب نفسك ، تصل رحمك و احفظ محاسن الشعر يحسن أدبك فانه من لم يعرف نسبه لم يصل رحمه ومن لم يحفظ محاسن الشعر لم يؤد حقا و لم يغترف أدبا"[2].

إن الموجه يتمتع بالسلطة أبوية وقد خفف من حدة السلطة التي يمتلكها عن طريق صيغة التصغير ثم أعقب ذلك بالتوجيه الذي اعتمد فعل الأمر المقرون بالإغراء ، لقد بدا الخطاب في البداية منفصلا لا جامع بين القضايا التي طرحها (صلة الرحم و حفظ الشعر) سوى ما قد يكون من أن صلة الرحم هي صورة من صور الأدب المحصلة بحفظ الشعر لكن بنمو النص و تقنية الربط عن طريق النفي التي استخدمها عمر (ض) توثق العلاقة بين القضيتين كما يلي :

ــ "من لم يعرف نسبه لم يصل رحمه ومن لم يحفظ محاسن الشعر لم يؤد حقا و لم يغترف أدبا" .

إن الاهتمام بالشعر كفيل بتحصيل القضيتين معا صلة الرحم و حسن الأدب ، فعدم معرفة النسب قد يحول دون صلة الرحم و لكن عدم حفظ

---

[1] – عبد الهدي بن ظافر الشهري ،استراتجيات الخطاب ، ص: 358

[2] – الجمهرة، ص: 41

الشعر لا يؤدي إلى عدم صلة الرحم فحسب بل يؤدي إلى تضييع الحقوق التي تكون صلة الرحم بعضها.إن صلة الرحم تدخل في البر بالوالدين الذي قرنه الله بعبادته في قولـــه " و قضى ربـــك ألا تعـــبدوا إلا إيـــاه و بالوالدين إحسانا"[1]، وحفـــظ محاسن الشعر يؤدي إلى تحقيق هذا الغرض ، فصلة الرحم شكل من أشكال البر إذ أبر البر صلة المرء أهل ود أبيه ، وجه عمر ابنه إلى خاصية مهمة في الشعر وهي قدرة الشعر على التحول إلى وسيلة عبادة .

إن النص إضافة إلى التوجيه الصريح الذي حمله حمل توجيها ضمنيا مفاده انتقاء النص الشعري الذي يؤهل قارئه لممارسة الوظيفة المنوطة به وهي تحوله إلى شيء تحصل العبادة بفضله .

<u>النص الثاني</u> :" روي عن ابن المقنع أنه قال لابنه : " يابني حبب إلى نفسك العلم حتى ترأمه، و يكون لهوتك و سكونك و العلم علمان ، علم يدعوك لآخرتك فآثره على ما سواه و علم لتزكية القلوب و جلائها و هو علم الأدب فخذ بحضك منه"[2] فعلم الأدب هو علم مساعد الوصول إلى العلم الذي يدعو إلى الآخرة إذ انه قائم على تزكية القلوب و جلائها تلك التزكية الموصولة ،التـــي تؤهل إلى رؤية العلم الموصـــل للآخـــرة و رأينا في النص السابق كيف أن محاسن الشعر هي الموصلة إلى تأدية الحق المتعلق في الأساس بالعبادة أي بالعلم الموصل للآخرة.

" إن توجيه الأفعال يعني أساسا الاشتغال في ميدان المحتمل "[3] ، لذا يسعى الموجه إلى آليات تساهم في الخروج من ميدان المحتمل إلى المتحقق ، و قد اعتمد النصان السابقان اللذين تأسست سلطتهما على

---

[1] –سورة الإسراء الآية :23

[2] – الجمهرة ص: 42

[3] – ليونيل بلينجز ، التواصل و الآليات الحجاجية ترجمة عبد الرفيق ، مجلة علامات المغرب غ21ص: 32

رابطة الأبوة على آلية مهمة في التوجيه و هي الإغراء ، إذ ربط عملية تحصيل الشعر بالنتائج المرجوة من هذا الفعل و القائمة على تحصيل فائدة دينية و أخرى دنيوية.

3- **التوجيه و السلطة العلمية :** إن المرتبة العلمية للشخص تؤهله إلى ممارسة التوجيه وفق ما يقتضيه الموقف التعليمي يتضح ذلك من خلال النموذج التالي :

النص : "أخبرنا أبو العباس بن موسى بن عبد الله قال مر أبو عبيدة معمر بن المثنى برجل ينشد شعرا فطول فيه ، فقال أبو عبيدة : أما أنت فقد أتعبت نفسك بما لايجدي عليك ، وماكان أحسن من أن تقصر من حفظك في هذا الشعر ما طال ألم تعلم أن الشعر جوهر لا ينفذ معدنه ، فمنه الموجود المبذول ومنه المعوز المصون ، فعليك بالبحث عن مصونه يكثر أدبك ، ودع الإسراع إلى مبذوله كي لا يشغل قلبك "[1].

إن الإقدام على فعل التوجيه في النص اقتضاه الموقف إذ يكشف الرجل من خلال نمط حفظه عن خطأ أو فراغ يقتضي تعليمه ،إن التوجيه تم بفضل السلطة التي يمتلكها أبو عبيدة و التي فاقت سلطة الرجل و قد اعتمد فعل التوجيه في هذا النص سلما توجيهيا قام على التدرج من الإخبار إلى الاستفهام إلى الأمر .

أنت أتعبت نفسك ←—— إخبار.

ألم تعلم؟ ←—— استفهام.

عليك بالبحث في مصمونه ←—— أمر .

---

[1] – الجمهرة ،ص:44

إن التوجيه الذي اقترن بالسلطة العلمية يمكن أن نستشف من خلاله آلية في التعليم تفترض وجود سلم توجيهي للمتعلم يقوم على التدرج في عملية التوجيه التي تسعى إلى استبدال المعرفة التي يمتلكها المخاطب بالمعرفة الجديدة ، فعملية التوجيه في النص السابق قامت على تبيين الأثر السلبي للمعرفة السابقة باستخدام الاستفهام الإنكاري؛ الذي يفترض أن الرجل على دراية بالأمر لكن ما وقع منه سهوا أو خطأ و هذا في خطوة للتقريب بينهما .

ليصل إلى الأمر بالفعل و الترك (عليك ودع) بعد أن هيأ الأرضية المناسبة لتقبل فعل التوجيه ، و قد مر بنا كيف أن الرسول (ص) اعتمد سلما توجيهيا في توجيه الناس إلى كف ألسنتهم عن أبي بكر ،إن السلم التوجيهي قائم على تقنيات تساهم في تحويل فعل التوجيه من المفترض إلى المتحقق مراعيا في ذلك المخاطبين متدرجا في طلب الفعل منهم و توجيههم حسب استعداداتهم فمثلا تحريم الخمر تم على مراحل توجيهية تدرجت حسب استعداد الناس في ذلك الزمن لذلك الأمر .

و خلاصة القول إن فعل التوجيه مرتبط بالسياق الذي يفرزه كما يرتبط بوجود تفاوت مرتبي يخلق سلطة لأحد الأطراف المتخاطبة هذا و يتم التوجيه وفق أدوات توفرها اللغة كالنداء ، الأمر ، الإخبار ....

و لضمان فعالية التوجيه و دفع الموجه لممارسة ما يطلبه الموجه يستحسن التدرج في التوجيه وفق ما يمكن أن يسمى السلم التوجيهي الذي يتيح للمخاطب قدرا من الإقناع يحمله على الفعل المطلوب منه.

العتبة الحجاجية :

تتبئ لغة الجزء النثري من الجمهرة أنه صيغ لقصد ما " فاللغة هي المجال الذي تتكشف فيه القصدية المقرونة بالتواصل بأعلى مظـــاهرها و ما دامت الحجة لا تفارق اللغة فإنها تنطوي على أقـــوى مظاهر القـــصدية " [1].

إن اللغة تشي بمخبوء النص و القصد منه ذالك القصد الذي ينطوي على حجج تحمل المتلقين على التسليم بأمر ما، وقد بنيت العتبات السابقة في جزء منها على الحجاج كما أشرنا من ذي قبل فالعتبة الافهامية مثلا اعتمدت التمثيل حجة ، و العتبة التوجيهية اعتمدت الإغراء حـــجة حينا و السلطة أحيانا أخرى و لا غرو في ذلك "لأننا نتكلم عامة بقصد التأثير في الآخرين"[2] .

إن التأثير في الآخرين يتم باللغة ذاتها فكل لفظ هو حجة كما قال طه عبد الرحمن كما يتم بآليات ملحقة باللغة فسلوكيات الإنسان اللغوية و غير اللغوية هي في الواقع نشاط حجاجي يمارسه ليؤثر في الآخرين و يتأثر بهم و ليحول دون تأثيرهم فيه ، انطلاقا من هذا تكشف الجمهرة عن إشكالات لا بد أن تقنع بها جمهور المتلقين فهي تهفو لتهيئتهم لتقبل نماذج من الشعر ذلك الكائن الذي قدس إلى أبعـــد الحدود قبل الإســـلام و بمجيء الإسلام حامت الشكوك حول شرعيته ثم حامت حول وظـــيفته .

---

[1] – طه عبد الرحمن ، اللسان و الميزان ، ص :259

[2] – أبو بكر العزاوي ،نحو مقاربة حجاجية لاستعارة مجلة المناظرة ، المغرب ع1991/4، ص: 78

إن الإشكالية الشرعية و الوظيفية *هما مدار الإقناع فتوضيح الإشكالية الشرعية تجعل القارئ يتقبل وجود النص الشعري ، ولكن تقبل وجوده غير كاف فيتحول الإشكال إلى تحديد الوظيفة فهل تنحصر وظيفة الشعر في الإمتاع أم أنها تنطوي على وظائف أخرى تقنع القراء أن فعل قراءة النص الشعري ليس فعلا هامشيا .

وقبل تناول النماذج التي طرحت القضايا المذكورة أعلاه نشير إلى أن مقدمة الجمهرة حملت بألفاظ و عبارات تدل على البحث وصولا للحجة من مثل قوله " حسن لي ، استدللنا....".

و هي تدل في مجملها على فكرة البحـــث المقرون بالوصـــول إلى الحجة ، إن شحن اللغة بالعبارات الحجاجية ليس كاف إذ أن هناك آليات حجاجية تكشف عنها النصوص المتناولة وفق ما يلي :

1- **<u>الحجاج و التعريف</u>** : إن التعريف بالشيء يقربه للمتخاطبين كما يسهم في عملية إقناعهم إذ " يشكل التعريف في الغالب مدخلا للحجاج لأننا نحتاجه حينما نريد تحديد مفهوم حتى تكون هناك أرضية تقوم على قواعد مشتركة بين المتخاطبين من اجل إقناع أحسن "[1] .

يأخذ التعريف أشكالا متعددة ارتبطت في الجمهرة ببروز التعريف الوظيفي للشيء و قد أشرنا إلى نماذج من هذا القبيل في العتبة التوجيهية، سيما في نموذجي السلطة الأبوية حيث ُأعتمد في التوجيه على الوظيفة التي يقوم بها الشعر ، لتتحول تلك الوظيفة إلى إغراء يهفو

---

* – مدار النصوص النثرية الموجودة في الجمهرة كان حول موقف الرسول (ص) من الشعر وقد ركز أبو زيد على موقف الرسول (ص) المؤيد للشعر و اغفل الموقف المناوئ و هذا في ذاته عمل حجاجي.

1 –عبد. السلام عشير ، عندما نتواصل نغير مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل و الحجاج ،إفريقيا الشرق الدار البيضاء /المغرب ط2006/1،ص:142

للتأثير على السامع لممارسة فعل ما ، و سنتناول هنا نصا آخر اعتمد التعريف بالوظيفة آلية حجاجية .

النص : قال رسول الله (ص) " الشعر كلام من كلام العرب تتكلم به في نواديها و تسل به الضغائن بينها ".[1]

يمثل هذا النص تعريفا تداوليا للشعر إذ حدد المتكلـمين ومكان التـكلم و الوظيفة المرجوة من ذلك.

المتكلمين ←—— العرب.

المكان ←—— نواديها.

الوظيفة ←—— سل الضغائن بينها .

يقوم النص على إقصاء بعض النصوص الشعرية التي قد تقوم بوظيفة مخالفة لهذه الوظيفة كنصوص الهجاء مثلا التي تلهب ،الضغائن و قد ورد تعريف الرسول (ص) مرتبطا بالحكم على قيمة الشعر التي تجسدت في سل الضغائن ، و قد عبر عن وظيفة الشعر الايجابية تعبيرا استعاريا " و للاستعارة التي تتضمن حكم قيمة وطأ على من يوجه إليه الخطاب هو أقوى مما لو كان هذا الحكم بالقيمة مصاغا في ألفاظ غير مجازية "[2].

إن التعريف الوظيفي للشعر شكل من أشكال الحجاج وقد تقوت الحجة من خلال التعبير الاستعاري. "فالاستعارة ادعى من الحقيقة لتحريك همة المستمع إلى الاقتناع أو الالتزام بقيمتها" [3].

---

[1] – الجمهرة، ص: 34

[2] – ميشل لوجيرن الاستعارة و الحجاج ترجمة طاهر و غرير مجلة المناظرة ع4/ 1991ص: 88.

[3] – طه عبد الرحمن ، اللسان و الميزان ص: 312

إلى جانب ما سبق فقد اكتسب النص السابق حجته من الشخص الذي صدر عنه الكلام فصاحب القول هو الرسول (ص) و هو حجة تشريعية يكفي صدور القول منه ليكتسب صفة الحجة.

إذن كشف النص السابق عن توظيف التعريف في إقناع المخاطب بأمر ما ،كما أشار إلى إمكانية تعاضد أكثر من حجة في النص الواحد، إن الحجج التي ظهرت في النص السابق تأخذ بعدا آخر و تتراءى حسب مبدأ الهيمنة فإذا هيمنت الحجة بالتعريف في النص السابق ففي نصوص أخرى تهيمن حجج أخرى كالحجة بالشخص أو سلطته أو الحجة بالنتيجة المحصلة من عمل ما، وهو ما سنقف عليه في النماذج الموالية .

1- **الحجة و السلطة :**

إن السلطة التي يتمتع بها بعض الأفراد تشكل حجة في ذاتها و قد تكون هذه السلطة سلطة ترغيبية مقرونة بفعل صاحبها " فحصول الاقتناع لدى المستمع لا يكون إلا بعد مطابقة القول الحجاجي لفعل صاحبه باعتباره دليلا و حجة مادية تنسحب على المتكلم و تزكي موقفه و تؤكده" [1]

كما قد تكون السلطة ترهيبية " فيسعى المتسلط إلى إجبار المخاطب على فعل شيء أو تركه ولو مكرها ، وهو يعمد إلى تحقيق غرضه بإصدار أوامر بتوسط ألفاظ و عبارات لغوية تبنى على الاستعلاء المستمد من السلطة المخولة له بطريقة مشروعة أو غير مشروعة " [2]إن السلطة الترغيبية يمكن إدراجها في إطار الحجاج بالسلطة أيا كانت نوعية هذه السلطة دينية، سياسية ، علمية ....الخ ذلك أنها تقرن بين مرتبة الشخص السلطوية و عمله سعيا للتأثير على المخاطب و استدراجه

[1] – عبد السلام عشير ، عندما نتواصل نتغير، ص: 134

[2] –حسان الباهي ، الحوار و منهجية التفكير النقدي ،ص: 218.

للتسليم بأمر ما . بينما حجة السلطة الترهيبية قد تكون حجة مؤقتة تزول بزوال المرتبة السلطوية التي يتمتع بها القائم بفعل الترهيب و في إطار الحجاج بالسلطة التي يتمتع بها الشخص نجد الحجاج بسلطة الرسول (ص) الدينية كما في النموذج التالي :

"عن سعيد بن المسيب أنه قيل له أن قبيصة بن ذؤيب يزعم أن الخليفة لا يناشد الأشعار قال سعيد و لم لا يناشد الخليفة و قد نوشد رسول الله (ص) "يوم قدم عليه عمر بن سالم الخزاعي و كانت خزاعة حلفاء له فلما كانت الهدنة بينه وبين قريش أغاروا على حي من خزاعة يقال لهم بنو كعب ، فقتلوا فيهم و أخذوا أموالهم فقدم عمر و علي النبي (ص) مستنصرا " [1]

إن الخليفة يمثل سلطة سياسية و دينية و تضمر جملة " الخليفة لا يناشد الأشعار" معنى غير الإخبار بهذه الحقيقة، قد يكون كراهية إنشاد الشعر ، أو ربما تحريمه وهو الاحتمال المرجح حسب بقية النص، الذي يلجأ إلى تقديم حجة حول هذا الأمر و قد بنيت الحجة في هذا النص على استحضار سلطة تفوق سلطة الخليفة و هي سلطة الرسول (ص) و تمارس هذه السلطة الفعل الذي امتنع عنه الخليفة .

وعلى هذا يمكن أن نبني السلم الحجاجي بهذا الشكل :

حجة قوية على إنشاد الشعر ← الرسول (ص) نوشد

حجة ضعيفة تقع في أدنى السلم الحجاجي ← الخليفة لا يناشد الأشعار

يمثل الرسول (ص) أعلى مرتبة في السلم الحجاجي بوصفه قوة تفوق سلطتها سلطة الخليفة ، و لايقف عند هذه الحدود ، بل يقدم صورة عن

---

[1] –الجمهرة، ص:38

الأثر الذي خلفه الإنشاد في الرسول (ص) و هو البكاء " فدمعت عينا الرسول (ص) "[1]وبهذا تصبح نتيجة الإنشاد في مرتبة أعلى من الإنشاد ذاته كما يلي :

تأثر الرسول و دمعت عيناه

الرسول (ص) نوشد

الخليفة لا يناشد

إن المثال السابق جمع بين سلطة الرسول (ص) و سلوكه (البكاء) فسلوك فرد ما يدفعنا إلى تغيير الموقف لأن صدور سلوك معين من شخص قد يكون " في حد ذاته حجة ينطلق منها خطابه الاستدراكي للوصول إلى مبتغاه (...) فللسلوك قواعد و ضوابط تشبه إلى حد ما قواعد اللغة "[2]، هذا وقد دعم المتكلم حجته بربط سماع الرسول (ص) الشعر بالتمثيل لها بحادثة بعينها .

<u>الحجاج و الإنجاز</u> :

إذا كان السلوك و السلطة يشكلان حجة فإن الفعل المتضمـــن في القول أو المنجز بالقول يشكل حجة تدفع المخاطب أو السامع للتغير من موقفه أو تعديله فيصبح موقفه متصلا بذلك الفعل المنجز بالقول ؛إذ هو في الحقيقة رد فعل له أو أثر ناتج عنه و لتوضيح الفكرة نأخذ المثال الـــتالي :

[1] – الجمهرة ،ص:39

[2] – يوسف عبقري ، الإقناع و المغالطة مجلة دراسية أدبية، ع5س1986/3ص: 47.

" وفد عبيد الله بن زياد على عمه معاوية بن أبي سفيان فقال له معاوية أحفظت القرآن ،قال :نعم ، قال : ففرضت الفرائض قال :نعم ، قال فرويت الشعر قال :لا قال: فما منعك قال : منعني أبي قال : فكتب معاوية إلى زياد كتابا يقول فيه " أن تروي عبيد الله الشعر و لقد رأيت يوم صفين و قد دعوت بعرسي ثلاث مرات أريد الفرار فما ردني إلا الأبيات التي قال عمر بن الاطنابة الأنصاري "[1] .

يقوم حوار معاوية مع عبيد على ترتيب الأعمال وفق أهميتها و زمنها إذ بدأ بالتعليم المتجسد في حفظ القرآن ثم بتجسيد ذلك الحفظ عن طريق الممارسة التي تجلت في تأدية الفرائض ثم حفظ الشعر الذي قد يعد عملا ثانويا مقارنة بحفظ القرآن و تأدية الفرائض .

إن حوار معاوية مع عبيدة يكشف جوابا سلبيا بالنسبة لحفظ الشعر" قال أحفظت الشعر قال :لا ، فقال : ما منعك " .

إن صياغة سؤال معاوية حول جنس المانع (ما منعك) تجعلنا أمام جملة من الاضمارات تنطوي تحت السؤال ؛ إذ أن معاوية يفترض رغبة عبيد في تعلم الشعر ويفترض وجود موانع تحول دون ذلك يسعى إلى تحديدها.

إن إجابة عبيد ترجح الفرضية التي ذهب إليها معاوية ،فعبيد لا يعارض حفظ الشعر و إنما منعه والده ، إن الموقف التخاطبي السابق جعل معاوية يوجه الحجة لزياد و التحول من مخاطبة عبيد إلى مخاطبة والده ، إذ أن عبيد محكوم بسلطة والده التي منعته من حفظ الشعر .

[1] – الجمهرة ،ص: 52

لقد انبنت حجة معاوية على تبين الأثر الناتج عن فعل التكلم الذي أنجزه عمرو بن الاطنابة الأنصاري ، الذي غير موقف معاوية إذ عدل عن فكرة الفـــرار ؛ فالإثبات الذي قدم،ه معاوية يبوء الشـــعر مكـــان عليا ، فمن خلال الأسئلة التي طرحها على عبيد يفترض القارئ أن معاوية قد حفظ القرآن و أدى الفرائض غير أنه حين هم بالفرار غاب عنه حفظ القرآن و غابت الفرائض لطبـــيعة الفـــعل الذي ينـــوي القيام به، و هو الفرار و الذي يتعلق بأمور دنيوية حياتية،إن الفرار زين له الحياة التي ذكرته بالشعر و لم تذكره بالقرآن و ذكره النص الشعري – الذي قد يراه زياد من متعلقات المتعة – أقول ذكره برباطة الجأش الواجب التحلي بها في مثل هذا الموقف فعاد إلى المعركة .

إذن الحجة استمدت قوتها من الأثر الناتج عن الفعل المتضمن في قول عمرو بن الاطنابة الأنصاري .

لقد كشفت النصوص التي تناولتها العتبة الحجاجية " أن الاستعمال الإقناعي للغة ليس شيئا مضافا إلى اللغة بل انه موجود في نظامها الداخلي " [1]

وعلى هذا فقد كانت العتبة الحجاجية متغلغلة في بقية العتـــبات وبتفاوت و قد أشرنا إلى بعض المظاهر الحجاجية الموجودة في العتبات السابقة في مضانها.

---

[1] – يوسف عبقري ، الإقناع و المغالطة، ص: 47

العتبات وعمود التلقي :

مقدمة كتاب الجمهرة هي فعل قام به الناقد للتأثير في جموع القراء اهتمت عتبات التداول السابقة في مجملها بالنص الشعري و الموقف منه منبهة جموع القراء إلى أخذ الحذر و الحيطة إزاء بعض القضايا و قد انتهج أبو زيد إستراتجية معينة لإنشاء قواعد فعل القراءة ، على هذا هل يمكن أن نرسم ملامح هذه الإستراتجية التي تشكل ما يمكن أن نسميه عمود التلقي الذي يعضد عمود الشعر لتتم حلقة الإبداع التي تتأسس على حضور القطبين معا .

إن عمود الإبداع هو عقد مشترك بين المبدع و المتلقي فإذا اخضع القدماء عملية الكتابة الشعرية لمقاييس حددت في عمود الشعر فان اهتمامهم بالقارئ بدا عملا مرتبطا بلحظة الإبداع فالشاعر يبني نصه على الاهتمام بالسامع و مراعاة أحوالــه ، يقول ابن قتيبة " فإذا علم أنه استوثق من الإصغاء إليه و الاستماع له عقب بإيجاب الحقوق "[1].

ويرى السكاكي أن بناء المتكلم هو فعــل يقوم على إيلاء أهمية للســامع و العمل على التأثير فيه "إن الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامــع و أحسن تطرية لنشاطه و أملأ باستدرار إصغــائه "[2]،هذا ويرى شكري المبخوت أن عمود الشعر يضم مقاييس تعنى بالمتلقي " فالعقل الصحيح و الفهم الثاقب اللذين يحددان للمبدع

1 –ابن قتيبة، الشعر و الشعراء ،دار الثقافة بيروت /لنان ،(دط)،1969،ج1،ص:21

2 – السكاكي ، مفتاح العلوم،ص: 296

درجة الشرف و الصحة اللتين يبلغهما المعنى هما أيضا ضابطان يحتكم إليهما المتقبل في تبين مدى تحقيق المعنى أو ذاك لصفاته النوعية "[1].

إذن للمتلقي وجود في بؤرة العمل الإبداعي و لا غرو في ذلك فالمبدع يكتب لِيقرأ ما كتب ، إن وعي القارئ بأن العمل الإبداعي موجه له أنتج ردود أفعال متباينة تجسد بعضها في المصنفات النقدية التي اهتمت بقراءة النصوص وفق ما أتيح من آليات آنذاك .

و تعد الجمهرة عملا نقديا ضم جزؤه النثري اهتماما بالشعر و فعل تلقيه و قد كشف استقراء النصوص التي شكلت عتبات التداول وجود قضايا مهمة تؤسس لفعل القراءة تجسدت فيما يلي :

1- الفهم .
2- الانتقاء .
3- المعايشة.
4- رصد الأثر .

1- **الفهم** : إن أول خطوة في عملية قراءة النص الشعري تتأسس على الفهم الذي يقوم على إدراك جملة من الحقائق تقوم أساسا على فك الحواجز اللغوية لا للنص الشعري فحسب بلا للغة في حد ذاتها ، فالقارئ لابد أن يعرف اللغة التي كتب بها النص الشعري ، لأن توحد لسان الشاعر بلسان القارئ كفيلة برفع حساسية القارئ و تنبيهه إلى المواطن التي تحتاج الحيطة و الحذر.

---

[1] – شكري المبخوت ، جمالية الألفة ، المجمع التونسي للعلوم و الآداب والفنون ، بيت الحكمة /تونس ط1993/1، ص: 94

إن أهم ما يتيح معرفة خبايا اللغة (اللغة العربية في هذه الحالة) هو النص القرآني يتجلى تركيز أبو زيد على هذه الفكرة من خلال الربط الدائم بين النص القرآني و النص الشعري سيما في الشروح ؛ إن المعرفة بالنص القرآني كفيل بخلق درجة عالية من التجاوب وفي هذا الإطار يقول السكاكي "فإذا كنت ممن ملك الذوق إلى الطبع ، وتصفحت كلام رب العزة ، أطلعتك على ما يوردك هناك موارد الهزة" [1].

ينتج النص القرآني معرفة باللغة و خباياها تمد القارئ بمعرفة حول لغة الأدب التي تشكل استعمالا نوعيا للغة "يُحتاج معه إلى فطنة لطيفة و فهم ثاقب و غوص شديد "[2]

إن الفهم الثاقب الذي تحدث عنه الجرجاني يتشكل عبر مراحل تجسدت مراحله الأولى في عمل أبي زيد القرشي في الشرح و التمثيل مدعومين بالمعارف السابقة أي المعرفة باللغة ، المعرفة بالنص القرآني و المعرفة بطبيعة العمل الإبداعي ،إن هذه المعارف هي التي تفضي إلى تحقيق الفهم و التأويل الفاهم ،" فالفهم هو إدراك المقاصد من خلال المنجز اللفظي للنص ،و التأويل هو بلوغ المقاصد الحقيقية* بعد مجاوزة المعنى الظاهر "[3]

2- **المعايشة** : إن الزاد المعرفي الذي يملكه القارئ و الذي تتيحه مرحلة الفهم لن يؤت أكله إذا غابت عنه الممارسة و الدربة التي تمكن القارئ من التحرر من العادات التي يكتسبها من اللغة اليومية ليحل محلها

---

[1] -السكاكي مفتاح العلوم،ص:413

[2] -الجرجاني ،أسرار البلاغة ،ص: 213

* -نرى أنه من الأفضل أن نستبدل لفظة الحقيقية بالمقاصد الاحتمالية سيما في مجال الأدب ،فالمعنى الذي يقصده المبدع محتمل في تصور القراء و ليس حقيقيا.

[3] – حميد الحميداني ،نظرية قراءة الأدب و تأويله من المقصدية إلى المحصلة ، مجلة علامات ،ع2006/26،المغرب ،ص:8

عادات اللغة الشعرية ،تتم المعايشة وفق آليات معينة كما توضح النصوص ذلك يقول عمر بن الخطاب " يابني احفظ محاسن الشعر يحسن أدبك "[1].

إن الحفظ لا يعني عملية التكرار الآلي للأبيات كما قد يفهم و إنما يشير إلى الاعتناء بالشعر و المبالغة في الاحتفاظ به ، إن الممارسة الحفظية مبنية على الفهم الذي يمكن من تحديد محاسن الشعر التي توصل إلى حسن الأدب .و هناك نص آخر أوردته الجمهرة يشير إلى عملية المعايشة إنه نص ابن المقنع الذي يقول فيه " يا بني حبب إلى نفسك العلم حتى ترأمه ويكون لهوتك و سكونك "[2].

وقد أشار نــص عمر بن الخطاب إلى عــملية المعايشة بشكل إجمــالي ، و يأتي النص المذكور أعلاه ليحدد المراحل التي تتم عبرها المعايشة :

1- التحبيب

2- الرأمة .

3- يكون لهوتك و سكونك .

تبدأ عملية المعايشة بفعل التحبيب الذي تتدرج وصولا إلى رأمة النص هذه الدرجة تقوم على إنزال النص الأدبي منزلة الكائن الحي الذي يحتاج العطف ، وتتطور هذه العلاقة بين النص و القارئ إلى حدود تصل حلول القارئ في النص ، وهي علاقة أشبه بالقطب و المريد في المجال الصوفي ، تفرض هذه العلاقة التمثل الدائم للنص الشعري من طرف القارئ في كل حالاته والتي عبر عنها في النص باللهو و السكون .

---

[1] - الجمهرة ،ص:41

[2] - نفسه، ص: 42

إن عملية الدربة و المراس تشكل جهدا مبذولا من طرف القراء يؤسس هذا الجهد لعمليات أخرى في القراءة إذ لا تكفي المعايشة لإنجاز فعل القراءة.

3-**<u>الانتقاء</u>** : إن معايشة النصـــوص تتيح للقـــارئ القيام بعـــملية فرزها و تمييزها فالنصوص الشعرية ليست مؤهلة كلها للقراءة ،هناك نصوص متعبة ونصوص موجودة وأخرى مبذولة و أخرى فاسدة و على القارئ الحاذق أن يولي أهمية للنصوص الجيدة أو الجوهر أو المصونة .*

إن تصنيف النصوص أو انتقائها يحتاج إلى معايير تعطي شرعية لفعل الانتقاء وقد كشفت الجمهرة عن بعضها وفق ما يلي :

1- **الخبير** : إن تحديد قيمة النص و انتقائه تحتاج إلى الاحتكام لخبير عارف بأمور الشعر كما يوضح المثال ذلك: " ذكر أن رجلا أتى الفرزدق فقال إني قلت شعرا فانظره قال : أنشدني ،قال:

ومنهـــم عمر المحمود نائلـــه   كأنمـــا رأسه طين الخوا تـــــيم

قال: فضحك الفرزدق ثم قال : يابن أخي إن للشعر شيطانين يدعى أحدهما الهوبر و الآخر الهوجل فمن انفرد به الهوبر جاد شعره (و صح كلامه) ومن انفرد به الهوجل فسد شعره و إنهما قد اجتمعا لك في هذا البيت "[1] .

إن احتكام الرجل إلى الفرزدق و حكم الفرزدق عليه كان من منطلق خبرة الفرزدق بالشعر .

---

* – إن الأوصاف التي أوردناها للنصوص (موجودة مبذولة ،مصونة)، (فاسدة ،جيدة) وردت في الجمهرة هذه صفاتها على الترتيب ص :44، 63

[1] –الجمهرة ،ص:63

و إذا كان الرجل الذي أنجز الشعر السابق من العامة، فإن الجمهرة كشفت عن وجود أشخاص ذوي خبرة في الشعر و لكن يحتكمون إلى من هم أكثر خبرة منهم و النص الموالي يوضح ذلك :

قال عمر لابن عباس " ألست تنشدني لشاعر الشعراء ؟ قلت يا أمير المؤمنين ومن شاعر الشعراء ؟ قال : زهير قلت : لم صيرته شاعر الشعراء ؟ قال : لأنه لا يعاظل الكلمتين و لا يمدح رجلا بغير ما فيه ، ومن قال فيك ما ليس فيك يوشك أن يقول فيك ما ليس فيك " [1] .

إن ابن عباس خبير بالشعر ،ولكن ما نوع خبرته ؟ لقد أشار أبو زيد في مقدمته إلى لجوء الناس إلى ابن عباس بحثا عن ما في القرآن من كلام العرب و أثبت ابن عباس قدرة فائقة في استحضار ما يوافق غريب الألفاظ في القرآن مع الشعر و لكن في أمر المفاضلة بين الشعراء ،سلم بن عباس برأي عمر بن الخطاب بعد أن سمع تبريره ،إذن ابن عباس يمكن أن يسمى خبيرا لفظيا .إن عمر بن الخطاب و إن كان يفوق بن عباس خبرة في مجال المفاضلة بين الشعراء يسلم بوجوب الالتجاء إلى خبير في حال إشكال ما حول مدلول النص كما حدث بينه و بين الحطيئة في هجائه لزبرقان بن بدر إذ فسر عمر لفظتي الطاعم و الكاسي على أنهما مدح .

"دع المكـــارم لا ترحل لبغيتها واقعـد فأنت الطاعم الكاســـي"[2]

إن غموض البيت أوقع عمر في إشكال هل هذا الكلام مدح أو ذم هذا ما ألجأه إلى خبير إن الخبير الذي التجأ إليه شاعر و هو أعرف بمعاني الشعر مـــن غيره .

---

[1] –الجمهرة، ص: 28، 29

[2] – ابن قتيبة ،الشعر و الشعراء ،ص:245

إذن اعتبارا على ما تقدم من نصوص نجد أن الخبير ليس شخصا ثابتا يدوم الاحتكام إليه في كل أمور الشعر إذ أن هناك خبيرا باللفظ و هناك خبير بالمفاضلة بين الشعراء و هناك خبير بالشعر ومعناه ....الخ .

إن مهمة الخبير لا تقف عند حدود شرح اللفظ أو المفاضلة بين الشعراء أو توضيح المعنى الغامض بل قد تتعدى من الاهتمام بتوجيه التلقي إلى توجيه الانتاج كما هو الشأن مع حسان بن ثابت و النابغة " قال النابغة لحسان أنشدني يا ابن أخي شيئا من شعرك .فانشده حسان :

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحا و أسيافنا من نجدة تقطر الدما

فقال له النابغة : يا ابن أخي على رسلك ، فقد أخطأت في هذا البيت في ستة مواضع قال : فما هن يا عم ......"[1].

إن للخبير سلطة خاصة في توجيه عملية انتقاء النصوص الشعرية ، و كذا في تعديلها و هي سلطة فردية ، تدعمها أحيانا سلطة جماعية هي سلطة جموع القراء السابقين .

2- **سلطة القراء** : إن سلطة القراء السابقين تؤثر في عملية انتقاء النصوص كما تؤثر في عملية قراءتها، كما هو الشأن مع الجمهرة إذ أن تقسيم النصوص خضع في السموط مثلا لسلطة قرائية سابقة أقرت أن عدد المعلقات سبعة ، ويمكن أن تكون هذه السلطة القرائية هي التي نبهت إلى طريقة التقسيم السباعية و ربما هذا من أثر " انشداد الوعي الجمالي العربي إلى التليد المجمع عليه و صده لكل قول خرج على السمت " [2].

[1] – الجمهرة ،ص: 79

[2] – شكري المبخوت ، جمالية الألفة ، ص:144

يقول أبو زيد " قال المفضل هؤلاء أصحاب السبعة الطوال التي تسميها العرب السموط ، فمن زعم أن في السبعة شيئا لأحد غيرهم فقد أخطأ ، و خالف ما أجمع عليه أهل العلم و المعرفة و ليس فيهم خلاف و لا في أشعارهم و إن بعدهن سبعا ما هن بدونهن ، و لو كنت ملحقا بهن سبعا لألحقتهن " [1].

يكشف النص أن تصنيف النصوص و تقسيمها إلى سبعة سيما في السموط هو فعل أجمع عليه أهل العلم مما يؤميء إلى أن فعل التصنيف في الجمهرة قام على الاحتذاء بالطريقة التصنيفية القديمة .

إن سلطة القراء السابقين تمارس نوعا من الضغط في عملية توجيه القراءات الجديدة .

إن عملية الانتقاء لا ترتكز على الآخر فقط (إما خبيرا أو سلطة القراء السابقيــن) فللقارئ و ذوقه دور مهم في هذا الفعل .

3- **<u>الذوق</u>** :يؤدي الذوق دورا رئيسا في عملية الانتقاء و كذا عمليه القراءة حتى إن السكاكي يعده مطلبا لا يقوم فعل القراءة إلا به " ملاك الأمر في علم المعاني الذوق السليم و الطبع المستقيم فمن لم يرزقهما فعليه بعلوم أخرى " [2]،" الحاجة للذوق ضرورية حتى تستقيم القراءة المطلوبة و حتى لا يصبح العلم بأسرار النــص قواعد ثابتة تدرك بالتــعلم " [3]

يتجسد الاعتماد على الذوق في الجمهرة من خلال فعل المفاضلة بين الشعراء الذي يؤكد تعدد القراءات من جهة و ذاتية القارئ في ممارسة

---

[1] – الجمهرة ،ص :98

[2] – السكاكي ،مفتاح العلوم، ص: 413

[3] –محمد ميشال ، الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ،ص: 133

فعل الانتقاء شريطة أن يكون له ما يبرره لئلا يكون فعلا اعتباطيا ، فتفضيل زهير مثلا من وجهة عمر لكونه " لا يمدح الرجل إلا بما فيه فانه من قال فيك ما ليس فيك يوشك أن يقول فيك ما ليس فيك " [1] .

إن تبرير عمر يعتمد الصدق أساسا للانتقاء و هو معيار ذاتي لأنه يرى " إن ترك الإغراق و المبالغة و التجوز إلى التحقيق و التصحيح و اعتماد ما يجري من العقل على الصحيح أحب إليه و آثر عنده " [2].

إن تدخل الذوق في عملية الانتقاء لا يرتبط بالصدق فحسب بل قد ينبني على الاحتمالية و الافتراض كما هو الشأن مع الذين قدموا عمرو بن كلثوم " [3]

لأن واحدته أجود سبعتهم " أو الذين قدموا طرفة " لأنه بلغ بحداثة سنه ما بلغ القوم في طول أعمارهم "[4] .

إن تفضـــيل عمرو بن كلثوم كان من افتراض وضعه القراء يرتكز على الكم الإنتاجي للشاعر فلو كتـــب عمرو أكثر من قصـــيدة لفاق أهل زمانه ، و طرفة بن العبد لو امتد به الزمان لفاق أصحابه .

إن الاحتمالين السابقين بنيا على ذوق القراء و تصورهم فعلى عكس عمر هناك من فضل الأعشى لأنه أغزرهم شعرا ، إن للذوق يدا في عملية الانتقاء و لكن للنص أيضا سلطة لا تنكر تتجسد في جانبه البنائي و كذا المضموني ، فقد كشفت النصوص التي عرضها أبو زيد القرشي

[1] - الجمهرة ،ص: 69
[2] – الجرجاني ، أسرار البلاغة، ص: 211
[3] – الجمهرة ،ص: 86
[4] –نفسه، ص: 89

فيما يتعلق بالمفاضلة بين الشعراء على الاهتمام ببناء النص فزهير قدم لأنه كان لا يعاظل الكلمتين وقدم لبيد لأنه " اقلهم لغوا في شعره .

أما جانب المضمون فقد ربطوا الحكم عليه أحيانا بالحالة النفسية للشاعر " عن الأصمعي عن أبي طريفة قال : كفاني من الشعراء أربعة زهير إذا طرب ،و النابغة إذا رهب نو الأعشى إذا رغب ،و عنترة إذا غضب " [1].

فالرغبة و الرهبة و الطرب و الغضب هي حالات نفسية تفضي إلى إنتاج معين " ومن عادات الناس و طبائعهم أن الواحد منهم تواتيه العبارة و يطيعه اللفظ في صنف من المعاني ثم يمتنع عليه مثل تلك العبارة و ذاك اللفظ في صنف آخر فقد يكون الرجل كما لا يخفي في المديح أشعر منه في المراثي و في الغزل و اللهو أو الصيد أنفذ منه في الحكم و الآداب "[2].

إن ارتباط النص بحالة نفسية معينة بفضي إلى إنتاج مميز يفرض سلطة على القراء ، إلى جانب ما ذكرنا يمكن أن نضيف المعيار الديني الذي يلعب أثرا بالغا في عملية الانتقاء فزهير مثلا الذي فضله عمرو وابن عباس أبدى استشرافا جليا بدين الفطرة و قد أورد أبو زيد حادثتين تعضدان هذا الأمر دون أن تكون لهما علاقة بتبرير فعل الانتقاء فقد كان زهير يقول " لولا تفندون لسجدت للذي يحي الأرض بعد موتها " [3] ، كما أوصى بنيه " إنه سيكون أمر عظيم يعلو من اتبعه فخذوا بحظكم منه " [4].

[1] –الجمهرة، ص: 70
[2] – الجرجاني، دلائل الإعجاز ،ص: 602
[3] – الجمهرة، ص :70
[4] – نفسه، ص: 70

إذن عملية الانتقاء عملية معقدة تتشابك أطرافها ، قد ترجع إلى الاعتماد على خبير كما قد تحتكم للذوق و قد تنجز بفعل سلطة النص أو سلطة الدين و غير ذلك ويصل القارئ إلـــى فعل الانتقاء نتيـــجة لفعـــلي الفهم و المعايشة ، إن فعل الانتقاء يبني على درجة معينة من التفاعل مع النصوص تمكن من رصد اثر فعل التلقي في المتلقين .

4- **أثر التلقي** : إن الآثار التي يخلفها فعل التلقي تتباين فالقراء ليسوا على درجة واحدة كما إن المتعة ليست المبتغى الأوحد من الإقبال على القراءة ، على هذا الأساس يمكن أن نرصد المستويات التالية:

4-1 **الأثر السلبي** : إن وقوع خلل في المراحل السابقة كمرحلة الانتقاء أو الفهم أو المعايشة يؤدي إلى سلبية فعل القراءة و انحرافه عن الأهداف المنشودة يتضح هذا في نص أبي عبيدة مع الرجل الذي حكم عليه بأنه اتعب نفسه بما يحفـــظ من الشعر، لأنه لم ينتق جيـــده أو مصـــونه *، فالتعب حالة يصل إليها المرء جراء إخفاقه في التعامل مع النصوص

4-2 **الأثر الأخلاقي** : إن التلقي الذي يراعي المعايير السابقة يؤدي إلى إرساء قواعد أخلاقيـــة تخص الفرد كتـــحسين الأدب أو تزكية القلـــوب و جلائها، كما تخص الجماعة من مثل سل الضغائن و صلة الرحم بين الناس ، إن مثل هذه الآثار تنتج بطول الزمن وتوجد آثارا آنية للتلقي كما حدث مع الرسول (ص) فقد تجلى أثر تلقيه لقصيدة كعب بن زهير في اللحظة التي أعقبت التلقي مباشرة و تجسد ذلك في إلقاء الرسول ببردته على كعب ، وهو أثر سلوكي عبر من خلاله الرسول (ص) عن الصفح عن كعب، إلى جانب التلقي الآني هناك تلقي استرجاعي كما هو الشأن مع معاوية في تلقيه لأبيات عمرو بن الاطنابة الأنصاري إذ تجسد

* – النص مأخوذ عن الجمهرة موجودة في العتبة التوجيهية –مبحث السلطة العلمية و التوجيهية–

أثر التلقي لحظة استرجاعه للأبيات التي حفظها و تجلى أثرها لحظة استرجاعه في حثه على الجهاد و رد عه عن الفرار .

تتباين آثار التلقي تبعا للزمن فقد يكون رد الفعل آني أو بعدي ، كما تتباين تبعا لنوعية الرد الذي قد يكون لغويا أو غير لغوي هذا وقد يكون التلقي سلبا أو إيجابا .

وخلاصة القول في هذا الفصل إن المقدمة النثرية التي سبقت عمل أبو زيد القرشي بنيت على أبعاد تداولية توجه فعل القراءة كما تربط بين أقطاب العملية التواصلية ،إذ كشفت عن الآليات الرمزية المحتملة لإنتاج النص الشعري والتي شاع الحديث عنها في عصور سابقة ،كما أناطت وظائف بالنص الشعري سيما في ضوء السياق الإسلامي الذي نظر لهذا المنتج نظرة تخالف النظرة الوظيفية السابقة .

كما كانت المقدمة النثرية صورة عن المتلقي الاحتمالي للنصوص الشعرية ونظرت إليه بوصفه فاعلا مكملا للعملية الإبداعية مما سمح بافتراض وجود عمود للتلقي على نمط عمود الشعر،أين يجد كلا من الشاعر والمتلقي مندوحة للحوار.

الفصل الثاني :

تداولية الحوار في النص الشعري

تؤدي اللغة وظائف مختلفة لعل أكثرها أهمية ، القدرة على تحقيق التواصل بين الأفراد ، بما تتمتع به من طاقات صوتية ، و إشارية ، تخضع لقانون الاستعمال الذي يخرج اللغة من الموجود بالقوة إلى الموجود بالفعل ؛ يتم استعمال اللغة في الحياة اليومية تبعا لمجموعة من الشروط تضمن نجاح العملية التواصلية ، منها الاشتراك في اللغة ، و الخضوع للقيود التي تفرضها (اللغة) بوصفها مؤسسة اجتماعية ، ثم وجود الرغبة في التواصل ، أو الحاجة إليه .

و لعل ما يسهل العملية التواصلية اليومية ، هو حضور الأطراف المتخاطبة لحظة التخاطب ، حضورا عينيا أو حضورا نيابيا ؛ تحققه بعض الوسائط التقنية (الهاتف ، الأنترنت) ؛ يسمح حضور الأطراف المتخاطبة ، و الخضوع للقواعد و القوانين التي تفرضها اللغة ، بالتقليل من عناصر التشويش ، و إمكانية سوء الفهم إذ يعدل كل طرف من كلامه حسب ما يستدعيه الموقف التواصلي ، و حسب ما يطرأ من عناصر تشويشية، إلى جانب هذا النوع من التواصل يقف نمط آخر يبنى على مخالفة نمط التواصل اليومي ،إلى حد ما إنه التواصل الأدبي ، الذي يشغل حيزا من حياتنا ، وقد حظي هذا النوع من الخطابات بالدرس و أسندت إليه وظائف متعددة كالوظيفة الشعرية" فكل رسالة لفظية عند جاكبسون تقوم بهذه الوظيفة و لا تكاد تغيب عن أية رسالة و لكنها بدرجات متفاوتة "[1] .

تشترك الخطابات الأدبية مع الخطابات العادية في استعمال اللغة ، و تختلف عنها في طريقة الاستعمال " فالرسالة الأدبية ليست فيما تقوله و حسب بل أيضا في الطريقة التي أنتجت بها "[2]التي تفضي غالبا إلى تكثيف عناصر التشويش ، "فيكون المستقبل عاجزا عن إعطاء الرسالة التي تلقاها معنى

1- الطاهر بومزبر، التواصل اللساني و الشعرية ، مقاربة تحليلية لنظرية جاكبسون ، الدار العربية للعلوم ، بيروت /لبنان ،ط2007/1 ص: 52

[2] –رولان بارت ،البلاغة القديمة ،ترعبد الكريم الشرقاوي مطبعة النجاح الجديدة ،المغرب (دت)،(دط)،ص:190

محددا وذلك راجـــع إلى كثرة الإيحاءات التي توحي إليـــها هـــذه الرسالة (...)، و بالتالي لا يفهم المستقبل ما استقبله و ذلك راجع إلى حالة تسمى قديما بالغموض الذي يكتنف الرسالة "[1] ،إن الغموض لا يشمل الرسالة فحسب بل يلف الأطراف المتخاطبة ، فمن المخاطِب ؟ و من المخاطَب ؟، و هل هناك مخاطب مقصود بذاته في النص الشعري ؟، و إذا كان الأمر كذلك فكيف تنتقل النصوص الأدبية من مخاطبة ذات معينة إلى مخاطبة ذوات خارج حدود الزمان و المكان ؟

يذهب البعض إلى "أن النموذج الشائع في التواصل الأدبي هو أنا ←—— أنا على اعتبار أن الشاعر هو أول متلق لنصه و يتحول النموذج في مراحل لاحقة إلى أنا ←—— أنت"[2] ،غير أن الملاحظ على النصوص الشعرية القديمة ، أنها محكومة في الغالب بقصد التوجه إلى ذات ما ، و عليه فان الشاعر وإن عد أول متلق لنصه فإنه لا يبدع لذاته ، بل لأجل آخر ما قد يكون ممدوحا ، أو مهجوا ...الخ ، إذن يكون التواصل الشعري الأولي وفق هذا النمط :

الشاعر ←— رسالة ←— مرسل إليه (ممدوح أو مهجو أو مرثي أو محبوبة)

تتحول هذه الحلقة بدورها إلى رسالة

إن الرسالة الناتجة عن الحلقة التواصلية بعناصرها الأولية ، تمتاز بعدم تحديد المتلقي ، وقد يتحول المتلقي في لحظة زمنية ما إلى مرسل عبر ما يقوم به من أعمال ، كما هو الشأن مع جمهرة أشعار العرب ، إذ علينا أن نضع في الحسبان أن نتعامل مع الجمهرة بوصفها نصا أو رسالة واحدة لا على أنها نصوصا منفردة ، من منطلق أننا نتلقى هذه النصوص بوسيط هو القارئ (أبوزيد القرشي)،الذي قام بتقريب النصوص الشعرية عن طريق

[1] – نور الدين رايص ، نظرية التواصل و اللســـانيات الحديثة ،مطـــبعة سايس فاس/المغرب ، ط2007/1، ص :160

[2] –ينظر ادريس بالمليح ،المختارات الشعرية و أجهزة تلقيها عند العرب منشورات كلية الأداب الرباط المغرب ط1995/1 ص:62

التقديم و التصنيف و الشرح ، إن مراعاة هذه القضية تجعل من الوسيط مرسلا آخر .

و يشكل المرسل و المرسل إليه إشكالية في النص الشعري القديم* معـــقدة و متشابكة الأطراف ، لا نكاد نمسك صورة عن المرسل حتى يغيب و يحل محله المرسل إليه الذي يغيب مرة أخرى و هكذا دواليك .

إن هذا المـــستوى من التواصل يمـــكن أن نسميه التواصل بالنـــص الشعري ، بمعـــنى أن النـــص هو الرســـالة و طرفا العملية التواصليـــة هما المبدع و المتلقي ، إن هذا النوع من التواصل يتم عبر تواصل آخر موجود في الرسالة ذاتها ، فالنصوص الشعرية القديمة تعج بالأطراف المتخاطبة ؛إذ أدار الشاعـــر القديم الكـــلام في شعـــره عـــلى ألسنة النـــساء و الرجـــال و الحيوان ؛ فخاطب المرأة و الرفيق و الراحلة ، كما خاطب الربع و الديار و الدمن ، و لعل الأسئلة التي تراودنا هي هل تمثل تلك التخاطبات دورة كلامية تبنى على تبادل الأدوار الكلامية أم لا ؟ كيف تخدم هذه التخاطبات الداخلية عملية الحوار التأويلي المفترض ؟

إن التخاطبات التي يجريها الشاعر على ألسنة الآخرين هي في الغالب آلية تضمينية تتيح كشف بعض مقاصد الشاعر كما سنرى في النماذج التحليلية التالية و تتم عبر احترام مجموعة من القواعد التداولية ، و لتوضيح الأمر سنتناول النماذج التخاطبية الأكثر رواجا داخل النص الشعري و التي تتجسد عادة في مخاطبة الصحب و المرأة .

1- **مخاطبة الصحب :**

كشفت نصوص الجمهرة عن مخاطبة الشاعر لصحبه في مواقف معينة وبألقاب متباينة ، لمقصديات مختلفة يفصح عنها النص حينا و يحجم عن إبانتها أحيانا أخرى؛ و لعل أول نص نقف عنده هو معلقة امرئ القيس الذي شاع عنه أنه أول من خاطب الرفيق .

---

*-نخص النص الشعري القديم بالذكر لأنه موضوع البحث ،و لأننا عادة ما نتلقاه عبر وسائط تصنيفية أو تجميعية أو شرحية .

يفتتح الشاعر معلقته بتوجيه الخطاب إلى ذات ما ، مستوقفا هذه الذات لممارسة فعل بكائي :

" **قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَـلِ**"[1]

و قد أشار الشراح إلى أن هذه الذات هي ذات الشاعر"فالعرب تخاطب الواحد مخاطبة الإثنين "[2].إن مخاطبة الذات و حثها على الوقوف ترتبط بفعل البكاء الذي كان نتيجة للذكريات التي يحيل عليها المكان ؛ و يظهر الصحب بعد تقديم صورة عن المكان:

" **وُقُوْفاً بِهَا صَحْبِي عَلَّي مَطِيَّهُـمُ يَقُوْلُوْنَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّـلِ**

فَدَعْ عَنْكَ شَيْئاً قَدْ مَـضى لسبيله و لكن على ما غالك اليوم أقبل" [3]

إن وقوف الصحب بالمكان هو عملية مشاركة للشاعر تتفق هذه المشاركة في الوقوف و تختلف في القصد من الوقوف ، فإذا كان الشاعر وقف ليبكي فالصحب وقف ليزجر الشاعر عن هذا الفعل .

فالصحب يمثلون قوة مقاومة لفعل البكاء و يتمتعون بسلطة خاصة تجعلهم يتكلمون "فالسلطة هي أيضا سلطة كلام و القدرة هي قدرة على التكلم"[3].[4]

يقدم الموقف التكلمي الذي نحن بصدد تحليله (الشاعر و الصحب) مجموعة من المعطيات

1/ الشاعر يخاطب ذاته و يدعوها للوقوف و البكاء.

2/ الصحب جماعة تخاطب الشاعر للكف عن البكاء .

1-الجمهرة ص: 131

[2] -نفسه، ص :131

[3] -نفسه ص :133

[4] - Dominique Manguenc,Pragmatique pour le discours et eraire,p 92.

يصرح الشاعر بدعوته للبكاء" قفا نبك" ، و يلمح الصحب للكــف عن البكاء(لا تهلك أسى و تجمل) من جهة ، وشكل الصحب قوة مقاومة للبكاء من خلال التمتع بسلطة التكلم من جهة و سلطة الجماعة من جهة أخرى .

إن أثر هذه القوة المقاومة يتجلى في انصياع الشاعر لصحبه و التسليم بعبثية الفعل الممارس (هل عند رسم دارس من معول) و الذي يتحقق عن طريق الوقوف :

"وَقَفْتُ بهَا حَتَّى إذَا ما تَــرَدَدتْ   عمَايَةُ مَحــزُونٌ بشَوْق مُوَكَّــلِ

وإنَّ شِفَــائِي عَبْــرَةٌ لَوْ سَفَحْتُهَا   فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِــنْ مُعَــوَّلِ "[1]

إذن نجد ثلاثة أنواع من الوقوف .

1-قفا

2-وقوفا

3-وقفت

ترتبط هذه الأفعال بالصحب ؛ فالوقوف الأول ارتبط بفعل البكاء الذي شكل الوقوف الثاني قوة مقاومة له تحققت بفضل الصحب ،و كان الوقوف الثالث مناقضا للوقوف الأول و أثرا من آثار قوة الوقوف الثاني.

إن أثر حديث الصحب لا يتوقف عند التسليم بعبثية البكاء ، و الوقوف عند الرسوم الدارسة ، بل يمد الشاعر بالسلطة التي تمتع بها الصحب و هي سلطة التكلم مما يفضي إلى توليد سلسلة من المخاطبات ؛ إذ يخاطب الشاعر المرأة ، و الليل ، و الذئب ، ليعود إلى مخاطبة الصحب و لكن بشكل آخر وفق ما يلي :

[1]- الجمهرة، ص :116

" أصَاح تَرَى بَرْقاً أرِيْكَ وَمِيْضَــهُ   كَلَمْــعِ اليَدَيْنِ فِــي حَبيٍّ مُكَلَّــلِ
يُضِيءُ سَنَاهُ أوْ مَصَابيْحُ رَاهِــبٍ   أمَالَ السَّلِيْــطَ بالذُّبَــالِ المُفَتَّــلِ
قَعَدْتُ لَهُ وصُحْبَتِي بَيْــنَ ضَــارِجٍ   وبَيْنَ العــُذَيْبِ بُعْدَمَا مُتَأمَّــلِ
عَلَــى قطَنٍ بِالشَّيَّمِ أيْمَنُ صَوْبِــهِ   وَأيْسَــرُهُ عَلَى السِّتَارِ فَيَذْبُــلِ "[1]

تأسست مخاطبة الصاحب هنا على تبيين العلاقة الحميمية بينهما ، إذ ناداه الشاعر نداء القريب ، أصاح ، و رخم في ندائه ، إن الترخيم لم يحدد علاقة القرب بين الشاعر و صحبه فحسب ، بل أضاف دلالة جديدة ترتبط بالفطنة و اليقظة ، و هذا تابع لما أبانت عنه جماعة الصحب من ذي قبل و التي تفطنت إلى عبثية وقوف الشاعر بالمكان و مخاطبته لذاته .

إن علاقة الشاعر بصحبه غيرت سلوكه بالتحول من مخاطبة الذات إلى مخاطبة الآخر ، ومن البكاء إلى الرؤيا (أصاح ترى برقا أريك وميضه) ومن الوقوف إلى القعود ،(قعدت و أصحابي له) ؛ وجدير بالملاحظة أن فعل الرؤيا يرتبط بتعدد الأمكنة (ضارح ،العذيب ، الستار ، فيذبل) مما يؤمئ إلى حلوله بديلا عن فعل البكاء ؛ لقد انتقل الشاعر من مخاطبة ذاته إلى مخاطبة صحبه ، ولكن هل يقدم هذا شيئا للقراء؟

إن هذا الرصد الذي يقوم على تتبع دوال الصاحب و تحولاتها لا يقدم شيئا ما لم يتم في إطار النص بأكمله و لتأكيد هذا نقف عند عمل مجموعة من القراء الذين أوردتهم الجمهرة ، لقد أوردت الجمهرة ثلاثة أنماط من الشروح ، هي كما يلي شروح **متنية** ،شروح **هامشية** ، وشروح **توثيقية** .

تحدد الشروح **التوثيقية** ما مر به النص من اختلافات في الرواية تتيح هذه الاختلافات إمكانيات قرائية معينة ، أما الشرح **المتني** ، فقد كان شرحا تفسيريا يعمد إلى استخدام أدوات التفسير مثل (أي)كما يعمد إلى إحلال

[1]-الجمهرة ،ص:142،144

الوسيط أو الشارح محل الشاعر ، محددا ما يقصده الشاعر ومن مثال ذلك "أصاح أي يا صاحب أريك وميضه أي لمعانه"[1]

و تعمق هذا في الشرح **الهامشي** إذ نجد الوسيط يحل محل الشاعر بقوله " يا صاحبي هل ترى برقا أريك لمعانه ، و تلألؤه الذي يشبه برقه تحريك اليدين في سحاب متراكم ، صار أعلاه ، كالإكليل لأسفله " [2]

إن هذه القراءة ، قراءة نثرية ، نثرت البيت الشعري ، وهذا أساء له تداوليا من خلال مايلي :

*عوضت هذه القراءة ألف النداء بالياء فأسقطت قيمة تداولية يحققها الألف

* وعوضت صاح بصاحبي فأسقطت قيمة تداولية أخرى يحققها الترخيم .

إن الوسيط أو الشارح قام بفعل تعويضي إذ عوض الشعر بالنثر ،و عوض الألفاظ ببدائلها التي كانت مطروحة أمام الشاعر و لكنه أعرض عنها ، و بالتالي قام الوسيط هنا بوظيفة تضليلية ؛ هذا و قد عمد الشارح إلى الصورة البيانية الموجودة في النص ، وقام بشرحها كما هو مبين أعلاه ، بوصفها صورة مستقلة عن الإطار الذي وردت فيه فلم يزدها الشرح إلا غموضا ؛ إن الصورة البيانية الموجودة في النص الشعري لا تفهم إلا في حدود العلاقات النسقية النصية و كذا الإطار السياقي الذي وردت فيه ، و سنرى سويا هذا التشبيه ، كيف يقتضي مراجعة النص للتمكن من إقامة العلاقة بين العناصر فالنص الشعري كلمة واحدة كما أشار إلى ذلك القدماء.

لقد شبه وميض البرق بصورتين :

ترى برقا أريك وميضه ← كلمع اليدين في حبي مكلل يضيء سناه.
← كمصابيح راهب أهان السليط بالذبال المفتل.

1-الجمهرة، ص: 143

2-نفسه،ص:143

إن ورود اليدين – المشبه به –معرفة تستدعي منا البحث عن أول ورود لليدين أو بعضا من دوالهما مما سمح بتعريفهما هنا، و يقدم لنا النص هذه الصورة :

وتَعْطُــو برَخْصٍ غَيْرَ شَثْنٍ كَأَنَّــــهُ أَسَارِيْعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَاوِيــْكُ إسْحِــــلِ

كَبِكْرِ المُقَــانَــاةِ البَيَاضَ بِصُفْــــرَةٍ غَــذَاهَا نَمِيْرُ المَــاءِ غَيــْرُ المُحَلَّــلِ

تُضِــيءُ الظَّلَامَ بِالعِشَــاءِ كَأَنَّهَـــا مَنَــارَةُ مُمْسَــى رَاهِــبٍ مُتَبَتِّــــلِ "[1]

تحدثنا صورة المرأة في البداية عن فعل تحريك يديها (تعطو برخص) عن طريق ممارسة فعل ما (تعطو) و يتصل هذا التحريك بصورة الماء غير المحلل (غذاها نمير الماء غير المحلل) من جهة ، كما يتصل ذكر المرأة من جهة أخرى بمنارة الراهب و هو نفس ما تحيل عليه صورة البرق ، إذ ترتبط اليدين في تشبيه البرق بالماء غير المحلل (و الذي يتضح من قوله حبي مكلل أي الماء المحتبس في سحابه) ، كما ترتبط صورة المرأة بمنارة الراهب ، و ترتبط صورة البرق بمصابيح الراهب .

و بالتالي البرق المرتبط بأماكن متعددة (ضارج، العذيب.....) هو صورة عن المرأة الحلم وتتبادل المرأة و البرق ، المواقع وفق مايلي:

ذكرى المرأة صنعت الطلل ←— حديث الصحب ←— حول الشاعر من الذكر إلى محادثة المرأة ، العودة إلى محادثة الصحب تمت عبر استحضار صورة المرأة في شكل البرق ←— البرق هو المبشر بالمطر←— البرق استحضر صورة الطلل من خلال تعدد الأمكنة و لكنه أعاد الحياة إلى المكان و بالتالي حل محل الطلل .

إن مخاطبة الصحب لم ترد في شكل دورة كلامية خاضعة لتبادل الأدوار و لكن بشكل منقطع ظاهريا ، و ترتبط باطنا بكل عناصر النص الشعري .

و إذا كان نص امرئ القيس قدم صورة عن مخاطبة الصحب في لحظة زمنية محددة هي لحظة الموت المعنوي المرتبطة بالطلل ، لتتحول هذه

---

[1] – الجمهرة ص 129،130.

اللحظة مع نهاية القصيدة إلى زمن مرتبط بالحياة ، و تتحول بذلك مخاطبة الصحب إلى فعل يقوم على مغـالبة الزمن و تحدي جبروته فإن نـص مالك بن الريب التميمي يقدم صورة عن مخاطبة الصحب في لحظة زمنية مشابهة للسابقة ، ولكنها لحظة الموت المادي و تتطور هذه اللحظة من توقع الموت إلى التأكد من حدوثه و حمل نبإه إلى الأهل و الخلان و يرافق هذه الحركة تدرج في مخاطبة الصحب تبعا للمرحلة التي يصلها الشاعر كما سنرى :

يبدأ الشاعر مخاطبة أصحابه بنقل الكلام لهم أقول لأصحابي .

إن مخاطبة جماعة الصحب هنا تتأسس على طلب فعل معين ارفعوني يرتبط هذا الفعل بتوقع حدوث فعل آخر

" أَقُولُ لأصْحَابي ارْفَعُوني فإنّني   يَقرُ لعَيْني أنَّ سُهَـيْلٌ بَدَا ليـا
بأنَّ سّهَيْلٌ لاَحَ منْ نْحو أرْضنَا   وَ أنَّ سّهَيْلا كان نجما يمانيـا "[1]

تحدث الذات أصحابها بما تتوقع حدوثه من خلال " سهيل" الذي شكل ذكره قاسما مشتركا بين المتكلم و المخاطب و تلح الذات على الإشارة إلى موضوعها من خلال الإلحاح على الدال .

إن الفكرة التي ضمنها الشاعر من خلال سهيل في مخاطبته للجماعة صرح بها في مخاطبة صاحبي الرحل:

ويا صاحبي رَحْلي دنا المـوتُ فانـزلا   برابـيـةٍ إنــي مـقـيمٌ ليـالـيـا "[2]

لـقد نقل الشـاعر لنا خبر مخاطبة صحـبه بينما نادى صاحبـي الرحل (يا صاحبي) و هذا يجعلهما أقرب إليه من الصحب ، و أوكل للصحب مهمة الرفع في حين أناط بصاحبي الرحل مهمة جره ، و هو فعل مستحيل الحدوث قبل لحظة الموت مما يجعله يتحول للحديث عن ذاته وفق مايلي :

" خُذاني فجُراني ببـردي إليكـمـا   فقـدْ كنـتُ قبـل اليـومِ صعبـاً قياديـا
وقدْ كنتُ عطّافـاً إذا الخيـلُ أدبـرت   سريعاً لـدى الهيجـا إلـى مـن دعانيـا

---

[1]-الجمهرة ،ص: 110

[2]-نفسه ،ص:610

وقد كنتُ محموداً لدى الزّاد والقِـرَى وعن شتمي ابـن العَـمِّ والجـارَ وانيـا
وقد كنتُ صباراً على القِرنِ في الوغى ثقـيلاً علـى الأعـداءِ عضبـاً لسانيـا "[1]

إن الحديث عن أفعاله الماضية و جعلها مقرونة بصاحبي الرحل ينزلهما منزلة الشاهد على صحة أقواله و يوكل إليهما إعلان خبر موته الذي أصبح حقيقة بعد أن كان نبوءة مقرونة بنجم سهيل .

و ينتقل الشاعر بعد هذا لاستخدام صيغة أخرى للصاحب تتجاوز صاحبي الرحل و هي صورة الخليل ،الذي بين مكانته من خلال حذف حرف النداء:

ولا تنسيـا عهـدى خليلـيّ إنّـني تقطّـعُ أوصـالـي وتبـلىَ عظِامـيـا [2]

إن الموقع الذي يحتله الخليل ،و الذي يفوق مرتبة الصحب و صاحبي الرحل بوأه نقل خبر وفاته إلى أهله (الوالدان ، الزوجة ، و الأولاد) إذ سيقوم بدور المواساة تبعا للعلاقة التي تربطه بالمتوفى .

و على هذا نجد الشاعر وظف مراتب الصحب تبعا لعلاقته بهم و كشفت كل مرتبة عن قصد معين للشاعر ؛ راعى فيه إيكال مهمة لكل صاحب وفقا لدرجة قربه من الشاعر ، كما وظف وسائل لغوية ساعدت في تحديد هذه العلاقة و درجتها بدأها بالإخبار عن المخاطبة (أقول لأصحابي) ثم النداء يا صاحبي رحلي ثم حذف حرف النداء و المخاطبة مباشرة (لا تنسيا عهدي خليلي) .

إذن يحتل الصاحب مراتب معينة تحددها ألقابه ، أو طريقة محادثته و التي تمكن القارئ من تحديد العلاقة الرابطة بينه و بين الشاعر ، و تحديد المسافة العلائقية بينهما و تسهم هذه القضايا إلى حد بعيد في الكشف عن مقصدية المبدع .

فامرؤ القيس مثلا في مخاطبة الصحب كان في الواقع يغالب جبروت الزمن و طغيانه الذي جسده الطلل ، و مالك بن الريب كان يغالب صورة الموت المتحقق ، عن طريق فعل التكلم الواعي ،و في القصيدتين نجد

---

[1] -الجمهرة ص: 611
[2] - نفسه،ص:612

الشاعرين في مخاطبة الصحب، يضمران حديثا عن موت مرتقب في صورة الطلل ، أو موت متحقق ، وقد تكشف نماذج نصية أخرى عن إضمار أشياء غير التي تراءت لنا .

مخاطبة المرأة :

لعل ما يمكن أن نلاحظه على نصوص الجمهرة ،أن المرأة حاضرة في النص الشعري بوصفها مخاطِبة أو مخاطَبة ، غير أنها غائبة بوصفها ذاتا منتجة للنص الشعري .

و يختلف ظهورها في النصوص الشعرية ، إذ قد تظهر باسم أو صفة ، أو من خلال الضمير الدال عليها ، و قد تظهر من خلال طيفها، و لكل هذا أبعاده التداولية ولعل الصورة الأكثر تواترا هي الاسم الذي شغل حيزا شعريا معتبرا .

يلعب الاسم أهمية كبيرة في عملية التخاطب ، إذ قد يبني بمفرده خطابا تبعا لطريقة التلفظ به و للسياق الذي تم فيه التلفظ فقولنا مثلا : "سلمى" قد يكون نداء.

و قد يكون مصحوبا بارتفاع في الصوت يومئ على الأمر بالتوقف عن فعل مزعج، و قد يكون مصحوبا بنبرة خاصة توحي إلى التعجب من قدوم سلمى أو الارتباك لرؤيتها ، إلى جانب هذا قد يرد الاسم مرتبطا ببعض الألقاب مثل السيد ، السيدة ،حضرة ، جلالة *توحي برسمية الخطاب كما يمكن أن تحدد مرتبة المتخاطبين و علاقتهم في السلم الاجتماعي .

و قد يلحق بالاسم بعض التغيرات كالتصغير مثلا الذي قد يومئ إلى التحقير كما في قول جرير:

"قَالَ الأخَيْطَــلْ إذْ رَأى رَايَاتَهُــمْ   يَا مَارَ سَرْجَسْ لاَ أُرِيــدُ قِتَالاَ
تــرَكَ الأخَــيْطَلْ أمَــهُ وَ كَأنَهَــا   مِنْحَــاةُ سَاقِيَــةٍ تُدِيرُ عجَالاَ

---

*–يتبدل الإيحاء تبعا لسياق الاستعمال ،فديوان أحمد مطر مثلا يحمل عنوان العشاء الأخير لجلالة إبليس الأول ، فلفظة جلالة استخدمت للسخرية و التهكم .

وَ رَجَا الأَخَيْطَلْ مِـــنْ سَفاهَةِ رَأيِـــهِ   مَـــا لَمْ يَكُنْ وَ أَبٌ لَهُ لِيَنَـــالاَ "[1]

لقد استعمل الشاعر الأخيطل بدل الأخطل للحط من شأنه .

و يمكن أيضا أن يرخم الاسم ليكتسب دلالات إضافية يحددها السياق .

و قد حفلت النصوص الشعرية العربية القديمة بذكر الأسماء سيما أسماء النساء في مقدمات القصائد ، "وللشعراء أسماء تخف على ألسنتهم فهم كثيرا ما يأتون بها زورا نحو ليلى و هند و سلمى و دعد ، و لبنى"[2] ،و قد يكون الاسم حكرا على شاعر دون غيره كما هو الشأن مع "عزة و بثينة فقد حماهما كثير و جميل حتى كأنما حرمت على الشعراء"[3]،و قد تستخدم الأسماء لمقاصد مختلفة منها :

1- استخدام متعلق بالمبدع إذ يستخدم اسم المرأة للتمويه عن الاسم الحقيقي للمرأة المقصودة مراعاة للسياق الاجتماعي .

2- استخدام متعلق بالقارئ ، إذ يستخدم الشاعر اسم المرأة سيما في المقدمات الغزلية بغية تحقيق إصغاء الجمهور و شد أسماعه .

ولما كنا في هذا الشق من البحث معنين بالتخاطب داخل النص الشعري فسنولي الاستخدام المتعلق بالمبدع عنايتنا ؛ متسائلين هل يمكن لظهور المرأة باسمها أو صفتها مثلا أن تكشف مقاصد المبدع و تبين عــن رغباته؟و لتحقيق هذا نأخذ نموذجين:

النموذج الأول :

معلقة امرؤ القيس : يستخدم امرؤ القيس في معلقته أسماء متباينة لعدة نساء (أم الحويرث ، أم الرباب ، عنيزة ، فاطم)، "و لربما يتساءل البعض عما إذا كانت مختلف الأسماء الواردة في القصيدة ألقابا لنفس المرأة"[4]

و قد يكشف التحليل عن الترابط بين مختلف هذه الأسماء وفق ما يلي

1- الجمهرة ص: 716

[2] -ابن رشيق ، العمدة ، ج2،ص:142

[3] -نفسه ، ص:142

[4] - عبد الفتاح كيليطو ، الكتابة و التناسخ ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية ، تر عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر و التوزيع الدار البيضاء/المغرب ط2008/2،ص:52

يقول امرؤ القيس :

" **كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَهَـــا وَجَـــارَتِهَا أُمِّ الرَّبَـــابِ بِمَأْسَـــلِ**

إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَـــا نَسِيْمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُـــلِ "[1]

يخاطب امرؤ القيس ذاته بعد اليأس الذي اعتراه جراء الوقوف عند الرسوم الدارسة من خلال استحضار تجربة ترتبط بامرأتين هما أم الحويرث و أم الرباب ، و ما يلاحـــظ على الاسمين هو اشتراكهما في الاســـم المركـــب إذ يتركب اسم المرأتين من لفظة(أم +اسم)، إضافة إلى هذا فقد حدد الشاعر العلاقة التي تربط المرأتين و هي علاقة الجوار و قد جمع بين المرأتين باشتراكهما في الوصف (إذا قامتا تضوع المسك منهما) ، تسمح هذه المعطيات ببناء الافتراضات وفق مايلي:

*-يحيل بناء إسم المرأتين المركب من لفظة (أم +اســـم) علـــى الخـــبرة و الحنكة في الحياة .

*-يحيل فعل التغزل بهما معا على طبيعة المتحدث و يسمح بتشكيل صورة عنه .

*- تحيل علاقة الجوار بينهما على معرفتهما بطبيعة الشاعر .

إن هذه الحقائق منفردة لا تقدم شيئا للنص إلا في ارتباطها بالأسماء الأخرى وفق ما سنرى :

" **وَيَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْـــزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الوَيْلاَتُ إِنَّـــكَ مُرْجِلِـــي**

تَقُولُ وقَدْ مَـــالَ الغَبِيْـــطُ بِنَا مَعـــاً عَقَرْتَ بَعِيْرِي يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِلِ

فَقُلْتُ لَهَا سِيْرِي وأَرْخِي زِمَامَـــهُ ولاَ تُبْعِـــدِيْنِي مِـــنْ جَنَاكِ المُعَلَّـــلِ " [2]

إن الاسم المذكور هنا اسم بسيط يبدو أن صيغة التصغير لحقته ، و إذا كان الاسمان السابقان مرتبطين بتجربة ماضية حكى عنها الشاعر فإن الاسم الجديد يرتبط بالحكي مضاف إليه عنصر الحوار .

---

[1] – الجمهرة، ص :116،117

[2] – نفسه، ص: 119، 120

يبدأ الحوار بوجـــود حافز يدعو للكلام ، و هو دخول الشـــاعر ، خدر عنيزة ، و يعرفنا الشاعر عن المرأة التي خاطبها ، و يشير اللقب في دلالته المعجمية إلى شيء من اللين وقلة الحيلة* ، و تتأكد هذه الدلالة من خلال حديث المرأة :

"لك الويلات إنك مرجلي"

"عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل"

يبدي خطاب المرأة ضعفها ، إذ أقصى ما أقدمت عليه هو الدعاء على امرئ القيس ، و تعليل سبب الدعاء ، إنك مرجـــلي ، و يشـــكل(الدعـــاء و التعليل) افتراضا مسبقا للقارئ ؛ يتأسس على إقبال هذه المرأة على الخروج من خدرها كردة فعل لدخول امرئ القيس متنازلة عن ركوب مطيتها ، ولكـــن البيت الموالي ينقل لنا بقاءها في خـــدرها (مال الغبيط بنا معا) .

وتكشف جملة (عقرت بعيري يامرئ القيس فانزل) أن عنيزة لا ترفض ما أقدم عليه الشاعر من دخول خدرها ، إذ هددت بالنزول و لم تنزل ثم جعـــلت المتأذي من فـــعل الركـــوب هو مطيتها ، كمـــا أن منادتها له باسمه ، تومئ إلى افتراض وجود رابطة بينهما .

إذن هناك توافق كبير بين دلالة الاسم عنيزة ، والكلام المنسوب إليها والذي أثبت هذا الضعف والخوف،ويتأكد هذا الزعم من خلال كلام أمرئ القيس.

" فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِـــعٍ فَأَلْهَيْتُهَـــا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُحْـــوِلِ "[1]

إن هذا البيت يحمل تشجيعا لعنيزة وتقليلا من خوفها، وحذرها، كما يعيد الاسمين السابقين للواجهة (أم الحويرث/ أم الرباب)// (المرضع/ الحبلى).

تعود تجربة أم الحويرث وأم الرباب للواجهة مع الحبلى والمرضع لتمارس دور الحجة التي تحول دون خوف عنيزة.

---

* –عنيزة العنز هي الأنثى من النسور و الصقور و العقاب و في الأنثى شيئ من الضعف أما قلة الحيلة فإن الدلالة المعجمية للفظة تحيلنا على هذا المثل (لا تك كالعنزة تبحث عن المدية)ابن منظور ،لسان العرب (مادة عنزة)

[1] –الجمهرة ،ص: 121

عنيزة←لا ترفض الشاعر وتجلى ذلك من أقوالها (إنك مرجلي، عقرت بعيري فأنزل) وقد ظن الشاعر أنها خائفة فقدم الحجة التي تزيل خوفها، ومع ذلك بقي إعراضها قائما.

هذا ما حدا بالشاعر إلى تغيير الافتراض من الخوف إلى الدلال وبدل معه الاسم من عنيزة إلى فاطم ، فصيغة الترخيم التي لحقت بفاطمة دلت على أن إعراضها عن الشاعر هو من باب الدلال

"أفاطِـمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّـلِ وإنْ كُنْتِ قَدْ أزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي" [1]

لقد أقام الشاعر الحجة على عنيزة حين ظن أنها خائفة عن طريق استحضار تجارب أخرى، وهو نفس ما سيقوم به لرد دلالها: يقول الشاعر:

"وبَيْضَـةِ خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَاؤُهَـا تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَـلِ

تَجَاوَزْتُ أحْرَاساً إِلَيْهَا وَمَعْشَـراً عَلَّي حِرَاصاً لَوْ يُسِرُّوْنَ مَقْتَلِـي" [2]

إن المرأة التي يتحدث عنها الشاعر وقد رمز إليها ببيضة الخدر إمعانا في صعوبة الوصول إليها، تمتع بها غير معجل، رغم ما يحول دون الوصول إليها من حراس، يكيلون له الشحناء والبغضاء ويتوعدونه جهارا بالقتل، ورغم ما أحيطت به هذه المرأة من حماية فقد وصل إليها الشاعر وأخضعها بتحول خطابها (يمين الله مالك حيلة)إلى (تجر ورائنا على أثرينا ذيل مرط مرجل) أي من الرفض والعتاب إلى مجاراته عن طريق دعمها له بمسح الأثر خلفهما.

إن صعوبة الوصول لهذا الخدر لا تقارن بالوصول إلى خدر فاطم/ عنيزة* إذ حدث عن دخوله مباشرة (ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة).

ومع ذلك أذعنت بيضة الخدر، إن هذا يشكل افتراضا لدى القراء مفاده أن الحديث عن بيضة الخدر يرتبط بالاسم المستخدم "أفاطم" ، فإذا كان الشاعر

---

[1] : الجمهرة ،ص: 122

[2]–نفسه ،ص: 124

*– يشير الشرح على أن عنيزة هو لقب لفاطمة كما أشار إلى ذلك الشرح الهامشي الموجود في الجمهرة ص :119

حدّ من خوف عنيزة باستحضار التجارب السابقة،فانه يكسر دلال فاطم بالحديث عن بيضة الخدر.

لقد استخدم الشاعر مجموعة من الأسماء أدت دورا مهما في الكشف عن مقصدية الشاعر، إذ كانت الأسماء تتبدل و تتبدل معها مقاصد الشاعر، هذا من جهة،ومن جهة أخرى فإن الأسماء المذكورة لم تقدم لنا صورة عن المرأة المراد الوصول إليها بقدر ما قدمت لنا صورة عن الشاعر والجرأة والشجاعة التي يتمتع بها والتي مكنته من الوصول إلى بيضة الخدر،وبالتالي هل فعلا يود الشاعر أن ينقل إلينا ما دار بينه وبين تلك النساء؟ أو تتيح لنا التحاليل السابقة أن نفترض أن مخاطبة المرأة أو الحديث عنها، هو نوع من الحديث عن الذات عبر التضمين الذي" يعد لعبة بين القول و اللاقول ، لعبة على الحدود".[1]

إضافة إلى تعدد أسماء النساء في النص الواحد، قد تدور التجربة الشعرية على اسم واحد كما هو الشأن مع قصيدة عنترة بن شداد، إذ يكثف حضور اسم عبلة مع إدخال تغيرات عليه أو استبداله بمواصفاتها أو ألقابها حسب ما يستدعيه السياق.

وما يلاحظ على هذا النص أنه يربط بين الحديث عن عبلة والدار وأول ما يخاطب عبلة يخاطبها بصفاتها قارنا بينها وبين الدار.

"دَار لآنسة غضيض طرفهــا طوع العناق لذيذة المتبســم"[2]

إن هــذا الذكر المرتبط بالدار جــعل أول صفة لعبلة هي صــفة المؤانســة، ويحدد هذا العلاقة بين عبلة والشاعر في ديارهما التي تقوم على تحقيق المؤانسة التي حرم منها مع بقية القوم،إن هذه المؤانسة التي تحققها عبلة تجعل الشاعر يزاوج بيــن ذكرها وذكــر الديار وفــق ما يلي:(يا دار عبلة تكلمي، وعمي صباحا دار عبلة واسلمي، ولقد مررت بدار عبلة)،فالتكلم ،و التحية ، و المرور بالدار كلها عناصر مؤانسة.

بينما يرتبط اسم عبلة مفردا بالمقارنة بين حالها وحال الشاعر

---

[1]-Dominique Manguenc,Pragmatique pour le discours littéraire,p :82

[2] - الجمهرة ص: 384

وَتَحُلُّ عَبلَةُ بِالــجَواءِ وَأَهلُــنا   بِالحَــزنِ فَالصَمّانِ فَالمُتَثَــلَّمِ

وتظل عبلة في الخزوز تجرها   وأظل في حلق الحديد المبهــم"[1]

إذ بانفصال عبلة عن الدار يفقد الاسم وظيفته التي ارتبطت بالمؤانسة ليقوم بوظائف أخرى تجسدت هنا في المقارنة ، إذ أن عبلة تشكل بانتمائها صورة نقيضة لانتماء الشاعر.

وقد تتبدل الوظيفة التداولية للاسم تبعا للتغيرات الملحقة به كما قد يرتبط الاسم ببعض الحواس كالبصر ، والسمع.

يقول عنترة:

" يا عبل لو أبصرتني لرأتني   في الحرب أقدم كالهزبر الضيــغم"[2]

فدعا الشاعر عبلة هنا لاستخدام حاسة البصر فنقل إليها الصورة من خلال تمني تحقق الرؤية "لو أبصرتني لرأيتني"، فالكل في شغل عما يقوم به الشاعر لحظة القتال فالموت يتربص بالجمــيع و قد رخـــم الاسم المستعمل " للتدليل" جامعا في موقف واحد بين اللطافة في مخاطبة عبلة و القوة التي يقدم صورة عنها ،و إذا كان الشاعر دعا عبلة لتوظف حاسة البصر فإنه يدعوها لتوظيف حاسة أخرى في موقف آخر وهو قسمة المال:

"هَلّا سَأَلتِ الخَيلَ يا اِبنَةَ مالِكٍ   إِن كُنتِ جاهِـلَةً بِـما لَم تَعلَمــي

لا تسأليني واسألي بي صحبتي   يمــلأ يديــك تعــففي وتكــرمــي

يخبرك من شهــد الوقيعة أنني   أغشى الوغــى وأعف عند المغنم"[3]

ارتبطت قسمة المال وغنائم الحرب بحاسة السمع، إذ ينأى عن الحضور إلى هذه الأماكن، ويأبى أن تبصره المحبوبة فيها فيوكل مهمة كشف هذا الجانب الاغرائي فيه للآخرين، هذا وقد ربط بين هذا الفعل أي قسمة المال واسم عبلة الذي ناداها هذه المرة بنسبتها لوالدها مالك، والذي يتعالى عليه بما يملكه من مال ، وقد وظف الاسم هنا ابنة مالك، ايماء لإمكانية تحقيق

---

[1] – الجمهرة، ص: 349،351

[2] –نفسه، ص: 351

[3] – نفسه، ص:364

الكسب المادي الذي يعف عنه.وإلى جانب الأسماء، تلعب الصفة الملحقة بالمرأة أهميــة كبيرة في الكشف عن العــلاقات التي تربطــها بالمــتكلم، أو الرغبات التي يفصح عنها المتكلم من خلال استخدام هذه الصفة أو تلك.وقد كشفت نصوص الجمهرة عن صورة تظهر بها المرأة في المخاطبات وهي صورة المرأة العاذلة ويتجسد هذا من خلال نصي عروة بن الورد وعدي بن زيد يقول عروة بن الورد:

" أقِلِّي عَلَيَّ اللَّوْمَ يا ابْنَةَ مُنْــذِرِ	ونامِي، فإنْ لم تَشْتَهي النَّومَ فاسْهَري
ذَرِيني ونَفسي أُمَّ حَسَّانَ، إننــي	بها قبل أن لا أملك البــيع مشتــري
أبى الخفض من يغشاك من ذي قرابة	ومن كــل سوداء المعاصــم تعتــري
تُجَاوِبُ أحْجَارَ الكِنَاسِ وتَشْتَكــِي	إلــى كلِّ مــعــروفٍ رأتــه ومُنــْكَرِ
ذَرِيني أُطَوِّفْ فِي البلادِ لعلَّنِــي	أخلِّيكِ أو أغنِــيكِ عن سُوءِ مَحْضَــرِ
فإن فاز سهــم للمنية لم أكــن	جَزُوعاً، وهَلْ عــن ذاكِ من مُتَأخَّــرِ
وإن فاز سهمي كفكم عن مقاعد	لكم خلــف أدبــار البيــوت ومنظــر
تقول لك الويلات هل أنت تارك	ضَبــُوءاً برَجْــلٍ تــارةً وبِمنــســرِ
ومستثبت في مالك العام إننــي	أرَاكَ عَلَـــى أقْتَادِ صَرْمــاءَ مُذْكِــــرِ
فَجُوعٍ بها لِلصَّالِحِينَ مَزِلَّـــة	مخــوف رداها أن تصــيــبك فاحــذر
أحاديثُ تَبْقَى والفَتى غيرُ خالدٍ	إذا هو أمسى هامــة فــوق صــيــر
ومستهنيء زيد أبوه فــلا أرى	له مدفعاً فاقني حيــاءك واصبــــر
لَحَى الله صَعْلُوكاً إذَا جَنَّ ليلُــهُ	مضي في المشاش آلفاً كل مجــزر
يَعُدُّ الغِنى مِن نَفسِهِ كُلَّ لَيــلَةٍ	أصـــابَ قِراها مِــن خليل مُيَسّــَـرِ
يَنامُ عِشاءً ثُمَّ يُصبِحُ قاعــــدا	يَحُـــتُّ الحَصـــى عَن جَنبِهِ المُتَعــَفِّرِ
يُعَينُ نساءَ الحَيِّ ما يَسْتَعِنَّـــه	وُيمسي طليحاً كالبعــير المحســـر
ولكن صعلوكاً صفيحة وجهه	كَضَوْءِ شِهَابِ القابِــسِ المُتَنـــَوِّرِ
مطلاً على أعدائه يزجرونــه	بساحتهم زجر المنيــح المشــهــر
فذلكَ إنْ يَلْقَ المنيّةَ يلْقَهــا	حَمِيداً، وإنْ يَسْتَغْنِ يومــاً فأجــْدِرِ

و إن تعد و إلايأمنون اقترابه تشوف أهل الغائـــب المتـــنظر

فَيَوماً عَلى نَجدٍ وَغاراتِ أَهلِها وَيَوماً بِأَرضٍ ذاتِ شَتٍّ وَعَـــرعَرِ

يناقلن بالشمط الكرام أولي القوى نِقَابَ الحِجَازِ فــي السَّرِيح المُسَــيَّرِ

ُريحُ عليَّ اللَّيلُ أضيافَ ماجدٍ كريم، ومالِي سَارحاً مــالُ مُقْــــرِ"[1]

و يقول عدي بن زيد:

وعاذلة هبت بليــل تلومنــي فلما غلت في اللوم قلت لها اقصدي

أعاذل إن اللوم في غير كنهه علــي ثنــى من غيــك المــتردد

أعاذل إن الجهل من لذة الفتى وإن المـــنايـــا لــلرجـــال بمـــرصـــد

أَعاذِلَ ما أَدنى الرَشادَ مِنَ الفَتى وَأَبـــعَـــدَهُ مِـــنـــــه إِذا لَـــم يُـــسَـــدَّدِ

أَعاذِلَ مَن يُكتَب لِهُ المَوتُ يَلقَهُ كِفاحاً وَمَن يُكتَب لَـــهُ الفَــوزُ يَسعَــدِ

أَعاذِلَ قَد لاقَيتَ ما يَزَعُ الفَتــى وَطابَقــتَ في الحِجلَينِ مَشــيَ المُقَيّــدِ

أَعاذِلَ ما يُدريــكِ أَنَّ مَنِيَّتــي إِلى ساعَةٍ في اليَومِ أَوفــي ضُحى غَــدِ

ذريني فإني إنما لي ما مضـــى أَمـــامِيَ مــِن مالــي إِذا خَفَّ عُوَّدي

وَحُـــمَّت لِميقـــاتٍ إِلَـــيَّ مَنِيَّتـــي وَغـــودِرتُ قَد وُسِّدتُ أَو لَـــم أُوَسَّـــدِ

وَلِلوارِثِ الباقي مِنَ المالِ فَاِترُكي عِتابـــي فَإِنّي مُصـــلِحٌ غَيـــرُ مُفسِـــدِ

أَعاذِلَ مَن لا يزجر النَفسَ خالِيــاً عَـــنِ الـــغى لا يُرشَـــد لِقَولِ المُفَـــنِّدِ

كَفـــى زاجِـــراً لِلمَرءِ أَيّامُ دَهـــرِهِ تَروحُ لَـــهُ بِالـــواعِظـــاتِ وَتَـــغتَـــدي

بَلَيتُ وَأَبلَيتُ الرجالَ وَأَصبَحـَـت سِنونَ طِـــوالٌ قَد أَتَـــت دونَ مَولِـــدي

فلا أنا بدع من حوادث تعتري رجـــالاً عرت من بَـــعدَ بُؤسِى وَأَسعُـــدِ

فَنَفسَكَ فَاِحفَظها عَنِ الغَيِّ وَالرَدى مَتـــى تُغوِها يَغـــوَ الَّذي بِـــكَ يَهتَـــدي

وَإِن كانَتِ النَعماءُ عِـــندَكَ لِاِمرِئٍ فَمَـــثِّـــل بِها وَاِجـــزِ المُطـــالِبَ وَاِردُدِ

إِذا ما اِمرُؤٌ لـــم يرج مـــنك مودّة فَـــلا تَرجُها مِـــنهُ وَلا دَفـــعَ مَشهَـــدِ

وَعَدِّ سَواءَ القَولِ وَاِعـــلَم بِأَنَّـــهُ إِذا لَم يَبِن في اليَـــومِ يَصرِمكَ في الغَـــدِ

[1] الجمهرة ،ص:450،455

عَنِ المَرءِ لا تَسأل وَسَل عَن قَرينِهِ   فَكـُـلُّ قَريــنٍ بِالمُــقــارِنِ مــُقتَــــــدِ

وَإِن أَنتَ فاكَهتَ الرجالَ فَلاتلع   وَقـُـل مِــثلَ ما قــالوا وَلا تَتَزَنَّــــــدِ

إِذا أَنت طالبت الرجــالَ نَوالَهُــم   فَعــفَّ وَلا تَطــلُب بِجَــهدٍ فَتَنــكَــــــدِ

سَتُدرِكُ مِن ذي الفُحشِ حَقَّكَ كُلَّهُ   بِحِلمِــكَ فــي رِفــقٍ وَلَــم تَــتَشَــــــدَّدِ
وَسائِس أَمرٍ لَم يَسُــسهُ أَبٌ لــــَهُ   وَرائِــمِ أَســــبابِ الَّذي لَــم تُــعَــــوَّدِ
وَراجي أُمــورٍ جَــمَّةٍ لا يَنالُهــا   سَتَشعَــبُهُ عَنــها شَــعوبٌ لِمُــلــحِــــدِ
وَوارِثِ مَــجدٍ لَم يَنَلــهُ وَماجِــدٍ   أَصــابَ بِمَــجدٍ طارِفٍ غَــيــرِ مُــتلَــدِ
فَلا تَقصرن عَن سَعيِ ما قَد وَرِثتَهُ   وَما اِسطَــعتَ مِــن خَيرٍ لِنَفسِــكَ فَازدَدِ
وَبِالعَدلِ فَانطِق إِن نَطَقتَ وَلا تَجُر   وَذا الــذَمِّ فَاذمُمــهُ وَذا الحَــمدِ فَاحمَــدِ

وَلا تَلــحُ إِلّا مَــن أَلامَ وَلا تَلُــم   وَبِالبَــذلِ مِن شَكــوى صَديقِــكَ فَاقتَــدِ

عَــسى سائِلٌ ذو حاجَةٍ إِن مَنَعتَهُ   مِنَ اليَومِ سُــؤلاً أَن يَســُرَّكَ في غَــــــدِ

وَفي الخَلقِ إِذلالٌ لِمَن كانَ باخِــلاً   ضَــنيناً وَمَــن يَبخَل يَذِلَّ وَيُــزهَــــــدِ

وللبخلة الأولى لمن كان باخلا   أعــف ومــن يــبخل يــزل ويــزهــد

أبدت لي الأَيّامُ وَالدَهــــــرُ إِنَّــهُ   ولو حب من لا يصلح المال مُفسِــــــد

وَلاقَيتُ لَذّاتِ الغِنى وَأَصــابَنــــي   قَوارِعُ مَن يَصــبِر عَلَيــها يُخَلَّــــدِ

إِذا ما تكرهت الخليقة لِامرِئٍ   فَلا تَغشَــها وَاخــلِد سِواها بِمِخلَــــــدِ

وَمَن لا يَكُن ذا ناصِرٍ عِندَ حَقِّــهِ   يُغَلَّــب عَلَيــهِ ذو النَصــيرِ وَيَعتَــــــدِ

وَفي كَثرَةِ الأَيدي عَنِ الظُلمِ زاجِرٌ   إِذا خَطَــرَت أَيــدي الرِجالِ بِمَشــهَــدِ

وَلِلمَرءِ ذي المَيسورِ خَيرُ مَغَبَّــةٍ   مِنَ المَرءِ ذي المَعســورَةِ المُتــرَدِّدِ

سَأَكسِبُ مَــجداً أَو تَقومَ نَوائِــحٌ   عَلَــيَّ بِلَــيلِ مُــبدِياتِ التَبــلُّــدِ

يَنُحنَ عَلى مَيــتٍ وَأَعلَنَّ رَنَّــةً   تُــؤَرِّقُ عَينــي كُلِّ بــاكٍ وَمُــسعَــدِ[1]

---

[1] الجمهرة ،ص:390،398

إذا ما رَأيتَ الشرَّ يَبــعَثُ أهلَــهُ وَقَــامَ جُــنــاةُ الشَــرِّ بِالشَــرِّ فَاقِــعـُدِ

إذا أنــتَ لَم تَنفَــع بِوُدِّكَ أهلَـــــهُ ولَم تَــنكِ بِالهَــيجا عَــدُوَّكَ فَابِــعُــــــدِ

من خلال النصين يمكن أن نبني مجموعة من الافتراضات، تتعلق بما يجب أن يتوفر في العاذلة وشروط الرد عليها.

1 مرتبة من القرابة تؤهل للإقدام على هذا الفعل.

وقد تم الكشف عن هذه المرتبة في النصين من خلال الزمن الذي تم فيه اللوم وهو الليل مما يعني وجود علاقة قرابة ما بين العاذلة والشاعر، وتتأكد هذه العلاقة في نص عروة بن الورد سياقيا.

2/ إن الرد على العاذل يقتضي بلوغها درجة من الإلحاحية والتكرار تحول دون سكوت الشاعر، اتضحت في نص عروة في قوله (أقلي علي اللوم، وفي نص عدى بن زيد تجلت من خلال تحديد شدة اللوم (فلما غلت في اللوم)

إن هذا الغلو في اللوم يجعلنا نفترض أن فعل الرد سيكون تبرئة للشاعر مما وسم به، وتقوم هذه التبرئة في نص عدي بن زيد مثلا على تكرار نداء العاذل (أعاذل)،في مجموعة من الأبيات إن هذا التكرار يتضمن درجة عالية من التنبيه، فهو فاتحة سبعة أبيات ،وارتبط هذا النداء المتكرر بمجموعة من الجمل الإخبارية استخدمت عددا من أدوات التوكيد ،تجعل الخبر إنكاريا .

إن تقديم الحقائق وفق هذا النمط مــن الأخبار ،يقــدم صورة عــن المخاطب، كما يقدم صورة عن المتكلم الذي يسعى لمحو الصورة التي رسمتها العاذلة ،وإضافة إلى ما يحققه النداء والخبر الإنكاري من تبرئة لساحة الشاعر ،فإن الشاعر ينقض فعل اللوم بتقديم البديل للعاذل :

كفى زاجرا للمرء أيام دهره تروح له بالواعظات و تغتدي

وكذا بانتفاء عمل العاذلة ،لقيام الشاعر بوظيفة الواعظ لعدة اعتبارات تؤهله لهذا الفعل، كعمره وكثرة تجاربه.

وهو نفس ما آل إليه نص عروة بن الورد الذي سعى إلى تبرئة ساحته من خلال تبرير أعماله التـــي كانت مدعــومة بقوة تنبيهية كفلـــها فعل الأمـــر (أقلي، ذريني، ذريني...)

وإذا كان عدى بن زيد كشف عن ذاته من خلال تبوئه مكان العاذلة فان عروة كشف عن ذاته من خلال التبرير الذي اعتمده والذي كان مقرونا بمجموعة من الأفعال.

وفي كلا النصين كان الحديث للعاذلة فضاء للكشف عن الذات.

إذن في النصوص السابقة التي خاطب فيها الشاعر المرأة ،انتهى الأمر للكشف عن ذاته ،سواء كان هذا الكشف صريحا ،كما في نصي عدي بن زيد،وعروة بن الـــورد ،أو ضـــمنيا ،كما هو الشأن مـــع امرئ القيس مـــثلا ،وبالتالي في الحالتين كان الآخر مطية للحديث عن الأنا.

ويتعزز هذا الطرح بالمقارنة بين نموذجي الفخر والرثاء، ففي الرثاء يجعل الشاعر المرأة متكلمة في الغالب (طبعا وفق النماذج التي قدمتها الجمهرة.وفي كلامها صورة عن الرجل:

يقول أبو ذؤيب الهذلي:

"قالت أميمة ما لجسمك شاحبا   منذ ابتذلت و مثل ما بك ينفـــــع"[1]

ويقول :

"تقول ابنة العبسي قد شبت بعدنا   و كل امرئ بعد الشباب شيب"[2]

في البيتين صورة عن الهيئة التي آل إليها الشاعر بعد فاجعة الموت التي ألمت ،وتجلت هذه الصورة من خلال حديث المرأة ،فهي أقرب الكائنات إليه ،ومن ثم هي أول من يلاحظ ما يعتريه من تغيير و تبدل .

---

[1]-الجمهرة، ص: 534

2- نفسه، ص: 555

في حين يقدم نص الفخر عادة ،صورة عن مواصفات المرأة في عوالم خاصة ،كالخدر والخباء ،ويحدث الشاعر عن تمكنه من ولوج هذه الأمكنة رغم ما يعتريها من مخاطر ،وما يحفها من مخاوف ،والشاعر في الواقع يقدم لنا مواصفات المرأة ،ولكنه يضمر خطابا ،عن الرجل ،وقدرته على تجاوز تلك العقبات وصولا إلى المبتغى ،ومن ثم يكون حديثه عن المرأة صورة من صور الفخر.

إلى جانب الاسم والصفة وأبعادهما التداولية في الشعر العربي القديم يلجأ الإنسان إلى استخدام الإشارة " تعويضا عن تعبير غير منطوق ،و حينا آخر تأكيدا للتعبير و توضيحا له "[1]و يتجلى وجود احتفاء بتواصل آخر هو التواصل الإشاري " فالإشارة واللفظ شريكان ،ونعم العون هي له ،ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وتغني عن الخط "[2].

وقد أخذ الوجه وعناصره حظا وافرا ولا غرو في ذلك فهو بؤرة التخاطب الإشاري ،وتنجز عبر عناصره أو لونه خطابات مختلفة "و قد قيل حسن الإشارة باليد و الرأس من تمام حسن البيان"[3] .

وقد حظيت العين بقدر من هذا الاستخدام يقول الشاعر:

" العين تبد الذي في نفس صاحبها — من المحبة أو بغضا إذا كانـــا

و العين تنطق و الأفواه صامتة — حتى تر من ضمير القلب تبيانا "[4]

كما استعملت مواصفات العين لدلالات خاصة كالرحيل ، يقول الشاعر

وما سعاد غداة البين إذا رحلوا — إلا أغن غضيض الطرف مكحول[5]

واستخدمت العين للدلالة عما يختلج الصدر من ألم وحزن ،فهي رسول الذات إلى المحيطين بها ،يقول الشاعر :

---

[1] –محمد نادر سراج ، التواصل غير الكلامي بين الخطاب العربي القديم و النظر الراهن ، مجلة الفكر العربي المعاصر مركز الإنماء القومي ،بيروت /لبنان ،ع80،1990/81،ص:82

[2] – الجاحظ،البيان والتبيين ج1، ص: 79

[3] —نفسه ،ص:79

[4] - نفسه ،ص:79

[5] :الجمهرة ص :632

"فلما شراها فاضت العين عبرة وفي الصدر حزاز من الوجد حامز"[1]

وإلى جانب العين يشكل لون الوجه خطابا يحدده السياق ،فالحمرة التي تعلو الوجه تنجز خطابا مفاده الخجل ،والصفرة والشحوب قد توحي بالمرض ،غير أن الاستخدام الشعري هو الذي يمنح هذه الألوان طاقتها الدلالية وبعدها التداولي الذي قد يكسر العرف السائد ،فقد يستخدم الشحوب لدلالة على الخجل كما في قول الفرزدق :

"تراهن من فرط الحياء كأنها مراض سلال أو هوا لك نزف

إلى جانب الوجه وتعابيره نجد بعض الخطابات الإشارية والتي يشارك الجسد بأكمله فيها ، وعليه يمكن القول أن الإشارة فعل خارجي يمكن للآخرين إدراكه و فهمه و يهدف إلى التعبير عن إرادة معينة (...)و أهم ما يميز الإشارات الاجتماعية أنها عبارة عن محاولة مقصودة للإفهام أو البيان أو الدلالة على معنى أو قصد معين بغير الألفاظ "[2]

إن شغف الشاعر العربي القديم بالتكلم ومخاطبة الآخر لم يقف عند حدود البشر ،إذ كان للحيوان نصيب من هذه المخاطبات ،فعقد الشاعر المقارنة بينه وبين الحيوان كما في قول امرئ القيس مخاطبا الذئب :

" وَوَادٍ كَجَـوْفِ العَيْرِ قفْرٍ قطَعْتُـهُ بـِهِ الذّئبُ يَعْوِي كَالخَلِيْعِ المُعَيَّـلِ

فَقُلْـتُ لَهُ لَمَّا عَوَى : إنَّ شَأنَنَـا قَلِيْلُ الغِنَـى إنْ كُنْـتَ لَمَّا تَمَـوَّلِ

كِـلاَنَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئَـاً أَفَاتَـهُ ومَنْ يَحْتَرِثْ حَرْثِي وحَرْثَكَ يَهْـزَلِ "[3]

وقدم عنترة بن شداد صورة عن التماهي والإحساس المتبادل بينه وبين فرسه والذي يتم في إطار إشاري يبلغ قمة التجاوب ،ويعوض الشاعر عما فقده من تجاوب لدى بني البشر ،يقول عنترة بن شداد :

وازور من وقع القنا فزجرته فشكا إلي بعـبرة و تحمحـم

لو كان يدري ما لمحاورة اشتكى و لكان لو علم الكلام مكملـي

---

[1] –الجمهرة،ص: 668

[2] – محمد نادر سراج ، التواصل غير الكلامي بين الخطاب العربي القديم و النظر الراهن ،ص:84

[3] - الجمهرة،ص:134

آسيته في كـل أمر نابـــنا   هل بعد أسوة صاحب من مذمم"[1]

وقد يصل الأمر إلى حد التصريح بتمني تحول الإنسان إلى حيوان، لأن هذا التحول كفيل بمنح فضاء من الحرية والاستقلالية التي لا يحققها الانتماء إلى بني البشر.

يقول الفرزدق:

"ألا ليتنا كنا بعيرين لم نرد   على حاضر إلا نــشل و نقــذف

كلانا به عر يخاف قرافه   على الناس مطلي المساعر أخشف

بأرض خلاء وحدنا وثيابنا   من الريط و الديباج درع و ملحف "[2]

وفي مختلف الحالات تتمتع النصوص بكثافة تضمينية ،تتيح للقراء افتراضات تحاول تأويل لجوء الشاعر لمثل هذا.

<u>مخاطبة الآخر عبر الأنا</u>

لقد كشفت النماذج السابقة أن الشاعر في مخاطبة للذوات الأخرى ، سواء خاطبها فقط أو أقام معها حوارا، يقدم لنا في الغالب صورة عن ذاته ومقاصدها ويوجد إلى جانب هذا نمط ينطلق من الذات لتوجيه الخطاب للآخر، الذي لا تتحدد هويته العينية، وإنما تتحدد هويته الإنسانية التي تقبل ما سن لها الشعر من نواميس ويتأسس الشعر في هذه الحالة على قوة الإقناع بالإضافة إلى التخييل "فالتخييل هو قوام المعاني الشعرية و الإقناع هو قوام المعاني الخطابة ، و استعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية صائغ ، إذا كان ذلك على جهة الإلماع في الموضع بعد الموضع كما أن التخاييل صائغ استعمالها في الأقاويل الخطابية في الموضع بعد الموضع "[3].

---

[1]– الجمهرة ،ص 372

[2]–نفسه ،ص:398.

[3] –حازم القرطاجني،منهاج البلغاء و سراج الأدباء ،ص:361

إن الوسائل الإقناعية التي تطعم بها التجربة الشعرية في هذه الحالة يزداد مفعولها بفعل تجليها في ثوب استعاري، "فالاستعارة أدعى من الحقيقة لتحريك همة المستمع إلى الإقناع بها والالتزام بقيمتها"[1].

ويوفر شعر الحكمة نموذجا جيدا لهذا النوع من المخاطبات، الذي ينطلق من الذات إلى الآخر ويمازج بين الشعري والخطابي، كما يوفر فضاء مميزا للانفتاح على الآخر ويفتح آفاق الحوار عبر الفضاء المشترك الذي يتقاسمه المبدع والمتلقي، فيصوغ الشاعر ما يحسه المتلقي أو ما يعرفه ويسلم به، في حلة جديدة، تجعل الحكم تخدم الموضوع الكلي للقصيدة من جهة، كما تصبح وسيلة تأثير أو جذب للمتلقي من جهة أخرى.

وتساهم الحكم بما ترسيه من فضاء ذهني مشترك بين المبدع والمتلقي في تقليص الهوة بينهما، تلك الهوة التي تصنعها الهالة التي تحيط بالشعر، إذ تخرج به الحكمة إلى نمط من السهولة يقترب من النثر فتغدو أبيات الحكمة نوعا من أنواع "الأشعار المحكمة المتقنة المستوفاة المعاني الحسنة الرصف السلسة الألفاظ، التي قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما"[2].

وستتناول أبيات الحكمة لزهير بن أبي سلمى لتوضيح ما ذكر أعلاه

النص يقول زهير:

"سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش ثمانين حولا لا أب لك يسأم

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته و من تخطئ يعمر فيهرم

رأيت سفاه الشيخ لا حلم عنده و إن الفتى بعد السفاهة يحلم

و اعلم ما في اليوم و الأمس قبله و لكنني عن علم ما في غد عم

ومن لا يصانع في أمور كثيرة يضرس بأنياب و يوطأ بمنسم

ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله على قومه يستغن عنه و يذمم

ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه يهدم و من لا يظلم الناس يظلم

ومن هاب أسباب المنايا ينله و لو رام أسباب السماء بسلم

---

[1] : طه عبد الرحمن ، اللسان والميزان ص 312

[2] : ابن طباطبا ، عيار الشعر ص 89

و من يوف لا يذمم و من يفض قلبه إلى مطمئن البر لا يتـــــجمجم

ومن يجعل المعروف من دونه عرضه يفره و من لا يتق الشـــتم يشتم

ومن يجعل المعروف في غيـــر أهله يعد حـــمده ذمـــا عليه و ينـــدم

ومن يغترب يحسب عـــدوا صديقه و من لا يكـــرم نفسه لم يـــكرم

ومن لا يزل يســـترحل الناس نفسه و لا يـــعفها مـــن الذل يســـأم

ومهـــما تكن عند امرئ من خليقة و إن خالها تخفى على الناس تعلم

و كائن ترى من صامت لك معجب زيـــادته أو نقصـــه فـــي التـــكلم

لأن لـــسان المرء مفـــتاح قلبـــه إذا هـــو أبدى ما يقول من الفـــم

لسان الفتى نصف و نـــصف فؤاده فلـــم يبق إلا صورة اللحم و الـــدم[1]

النص الذي تنتمي له الأبيات ينجز فعل المدح لشخصيتين أحدثتا أمرا جليلا وما يلاحظ على النص أنه يتحدث عن الرجلين وأفعالهما، ويغيب ادارة الكلام على لسانهما باستثناء بيت واحد مما يعزز مكانتهما ويقوي فاعلية المدح.

ويشكل البيت الذي نسب فيه الكلام لهما صورة أخرى من صور المدح

"وقد قلتما إن ندرك السلم واسعا بمال ومعروف من الأمر نسلم"[2]

تتمثل هذه الصورة في تواضع الرجلين بغض الطرف عن الأرواح التي حموها وقصر الحماية على أنفسهم. وقد أخذ الحديث عن الرجلين مساحة نصية معتبرة .

وتنطلق أبيات الحكمة من الذات وأفعالها، غير أنها لا تنفصل عن الفعل المحوري في القصيدة أي فعل المدح، الذي يشكل صورة عن الذات المادحة في الحقيقة.

ففعل مدح السيدين الذي قدم من خلاله مجموعة من المواصفات الإيجابية وجعلها موضوعا للتكلم ، تقدم لنا صورة عن المادح الذي يتقاطع مع الممدوح، ويعزز هذا الطرح عن طريق العودة للذات، وما تتمتع بها من مرتبة عمرية تؤهلها لارتياد أبواب الحكمة يقول الشاعر:

---

1 -الجمهرة ،ص:173،187

2 – نفسه ،ص :162

"**سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش ثمانين حولا لا أب لك يسأم**"[1]

ويشكل هذا البيت فاصلا بين مدح الرجلين والأبيات الحكمية، فتوجيه الخطاب للآخر المطلق من خلال أبيات الحكمة تتأسس على مايلي:

1- مخاطبة ذات معينة ومدحها جراء الفعل الذي أنجزته، وقد أكد على قيمة الممدوح من خلال القسم يمينا "لنعم السيدان"، وقد أعرض أن تسمية الرجلين لأن العبرة ليست باسميهما، ولكن بفعلها واستعاض بلقب السيد الذي يقدم قيمة تداولية مهمة تبرز مقدار الرجلين وفي مقابل ذلك سمى القبيلتين المتناحرتين (عبس وذبيان) لقوتهما، واشتهار أيامهما بين العرب، مما يزيد من مقدار الرجلين.

2- سبق أبيات الحكمة بصورة عن ذاته تبين ما بلغ من عمر، يقول:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لا أب لك يسأم

إن قوله سئمت تكاليف الحياة، توحي للقارئ بأن للرجل تجارب وحنكة في الحياة فقد خبر أيام الدهر وعرفها، يتأكد هذا الطرح من خلال تحديد المدة الزمنية التي عاشها الرجل والتي تعتبر كفيلة بتنويع تجاربه وتعددها.

لقد سبق الشاعر أبيات الحكمة بحجج تدعم أهليته للتفوه بهذا النمط من الكلام وقد تنوعت حجته بين الذاتية التي تجسدت في عمره والغيرية التي تجسدت في مدح الرجلين.

إن أول ما يعمد إلى تقديمه من حكم يتعلق بالرؤية والعلم اللذين يتعلقان بما بلغه من عمر، وهي في الواقع تقوم على جانبين؛جانب عام يتعلق بالرؤية الأولى والعلم وتوسطهما و جانب خاص نابع من تجربته،وتقوم الحكم في مجموعها على معالجة الأخلاق من خلال طرح مجموعة من القيم وتبين ما يعتريها من سلبيات لتقويمها سيما وأن هذه القيم هي صورة الإنسان التي تتراءى لا محالة.

مهما تكن عند امرئ من خليقة وإن خالها تخفى على الناس تعلم

---

[1]-الجمهرة ،ص: 173

وقد قدم الشاعر هذه القيم في بناء حجاجي يعرض المقدمة ثم النتيجة المتوخاة أو المتوقعة.

إذن يمكن أن نقول أنه لا يكاد يخلو نص في الأدب القديم، من مخاطبة ذوات ما، سواء كانت هذه الذوات داخلية، أو خارجية متحققة بفعل الذوات الداخلية التي تمكن من توجيه الخطاب إلى شخص بعينه قد يكون ممدوحا أو مهجوا، ولكن النص الشعري لا تنتهي حدوده التخاطبية عند الذات المقصودة بالخطاب بل يتحول وصول الرسالة ذاتها إلى رسالة ممتدة في الزمن حسب ما وفره لها صاحبها من إبداع ، يخرج بها عن دائرة تحديد شخص بعينه، إلى مجال أفسح، "و للمخاطبات الموجودة داخل النص الشعري أهمية كبرى في بناء النص و نموه إذ تسمح للشاعر بتمطيط النص و تحويره كما تمنح المتلقي فرصة إعادة تشكيل العالم الممكن الذي انطلق منه المبدع .

إلى جانب التخاطبات الموجودة داخل النص الشعري، نجد نمطا من التخاطبات يتحقق بالنص الشعري ولعل خير نموذج لهذا نصــوص النقائض، إذ يرسل الشاعر خطابه الشعري، ويتلقى خطابا مكافئا للخطاب المنجز، ويحكم الخطابين مقصدية التحفيز والرد، إذ يشكل أحد النصوص حافزا يحرك رد فعل الشاعر الآخر ، وبهذا تتراءى النقائض لعبة لغوية"و الدولة القائمة آنذاك ترعى هذه اللعبة المسلية و الخطرة في آن واحد و كأنها حكم مباراة "[1]

ولعل ما يصبغ النقائض بصبغة اللعب هي أثرها الذي لم يتجاوز حدود اللعب، ولم يخلق بما طرحته من تبار وتنابز بالألقاب، تلك الشحناء والبغضاء الذي اعتاد مثل هذا الشعر تحقيقها.

بل وبدلا من هذا خلفت تجاوبا بين أطرافها سيما الفرزدق وجرير، وصل هذا التجاوب إلى حد تنبأ أحدهما بشعر الأخر والعكس "إذ يحكى أن سليمان بن

1- إحسان سركيس ،الظاهرة الأدبية في صدر الإسلام و الدولة الأموية ،دار الطليعة للنشر و التوزيع ط1981/1،ص:260

عبد الملك أتى بأسارى من الروم ، و كان الفرزدق حاضرا فأمره سليمان بضرب واحد منهم ، فاستعفى فما أعفي و قد أشير إلى سيف غير صالح للضرب ليستعمله ، فقال الفرزدق ،بل أضرب بسيف أبي رغوان مجاشع يعني سيفه (...) ، و اتفق أن نبا السيف فضحك سليمان ومن حوله (...) ثم جلس الفرزدق يقول :كأني بابن المراغة قد هجاني فقال :

بسيف أبي رغوان سيف مجاشع   ضربت و لم تضرب بسيف ابن ظالم

و قام و انصرف و خص جرير فخبر الخبر و لم ينشد الشعر فأنشأ يقول :

بسيف أبي رغوان سيف مجاشع   ضربت و لم تضرب بسيف ابن ظالم

فأعجب سليمان ما شاهد ، ثم قال يا أمير المؤمنين كأني بابن القبر قد أجابني فقال :

ولا نقتل الأسرى و لكن نفكهم   إذا أثقل الأعناق حمل المغارم

ثم أخبر الفرزدق بالهجو دون ما عداه فقال مجيبا :

فذاك سيوف الهند تنبو ظباتها   و تقطع أحيانا منـــاط التمائـــم

ولا نقتل الأسرى و لكن نفكهم   إذا أثقل الأعناق حمل المغارم"[1]

إن استبطان أحدهما لمقـــصد صاحبه، تحقق في تصوري بفضل فعـــل القراءة، فالنقائض فن قرائي بالدرجة الأولى ، إذ أن الرد على القصيدة يتطلب عملية قراءة واعية لها، تجعل القصيدة الثانية (الرد) تتأسس على القصيدة الأولى، وتمنح الشاعر من الدربة والمراس على شعر صاحبه ما يؤهله للتنبؤ بردود أفعاله.

وبهذا شكلت النقائض صورة من صور التحاور الشعري الذي عمد إلى استخدام تاريخ العرب، وأيامهم وأنسابهم وعزف على وتر حساس من أوتار اللغة، هو اللعب اللغوي.

إن التخاطب بالنص الشعري ليس حكرا على النقائض، ولكنها توفر دون غيرها مناخا ملائما لهذه الظاهرة.

---

[1] - السكاكي ،مفتاح العلوم ، ص:701،702

ومن خلال التخاطب داخل النص الشعري، أو بالنص الشعري، تبين لنا أن المبدع يقصد ذاتا ما في إبداعه، إذ يحدد سلفا هذه الذات فينشئ لأجلها خطاب المدح، أو الهجاء أو الرثاء، ويطوع كافة العناصر النصية لخدمتها، ولعل السؤال المطروح، هو كيف تخرج هذه النصوص من بوتقة المقصدية المحددة إلى آفاق التأويل الرحب التي تتجاوز حدود الزمان والمكان ، وربما حدود المبدع ذاته.

الحوار بين المبدع والمتلقي مجاز أم حقيقة:

يشكل التواصل الأدبي منطقة توتر ، تتبادل أطرافها الأساسية، لعب الدور فقد "ظلت القراءات السياقية تراهن على سلطة المؤلف في الدراسات الأدبية و النقدية"[1]، و سلمته مفاتيح الطاعة و الولاء فهو صاحب المعنى و المعنى نابع من حيثيات حياته و تفاصيلها الصغيرة ، " وقد بالغت القراءة السياقية في الإعلاء من نبرة صاحب النص على حساب النص نفسه "[2]، و قد كان رد الفعل إزاء هذه المبالغة قاسيا ، إذ قزمت البنيوية دور المؤلف و تجاهلته مولية عناية قصوى بالنسق ومعلنة موت المؤلف ، و لكن " النسق المغلق وهم ضلل كثيرا من البنيويين و ألقى بالبنيوية الصورية إلى الإنسداد "[3]، إن عزلة النص حنطته و جعلته جسدا بلا روح ،مما حدا باللاهثين وراء المعنى إلى تحويل بؤرة الاهتمام إلى قطب آخر من أقطاب العملية التواصلية وهو القارئ الذي جاء دوره القيادي فأوكلت إليه مهمة إتمام المعنى وأصبح العزف شديدا على وتره، "فبدون القارئ لن تكون هناك نصوص أدبية على الإطلاق ، فالنصوص الأدبية لا توجد على رفوف المكتبات ،ولكنها عملية ترميز لا تتحقق ،و لا تتجسد إلا من خلال القراءة"[4] ولعل في كل هذا ضرب من الشطط الذي لا يخدم التواصل الفني ، الذي يقوم على تبادل علاقات الود بين أطرافه، لا علـــى مبدأ الإقصاء والتهميش، إذ أن كل إقصاء، هو قتل لجانب تواصلي فني مهم.

1- أحمد يوسف ، القراءة النسقية ، سلطة البنية ،ووهم المحايثة ، منشورات الإختلاف ،ط1/2003،ج1 ص: 177

2- نفسه،ص:197

3-نفسه،ص:123

4-عبد الحميد شيحة ، القارئ و النص ،مجلة علامات النادي الثقافي الأدبي ،جدة /السعودية سبتمبر /2002،ج45،م12،ص:66

وفي هذا الصدد تظهر التداولية* لا بوصفها سلة مهملات كما شاع نعتها ولكن بوصفها جامعا بين أقطاب العملية التواصلية، فقد أعادت المبدع للواجهة بتركيزها على قصديته، ومنحت النص فرصة إظهار هذه المـقاصد، إذ جعلت فعل التلفظ يفضي إلى انجاز ما، ويحتاج هذا الانجاز لطاقة تأويلية لفهمه وإدراكه.

ولعل تلافي الشطط يذهب بنا إلى القول بأن طبيعة النص الأدبي هي التي تفرض نمط قراءته و تحدد طبيعة قارئه، وتمتاز النصوص الشعرية العربية القديمة السابقة محل الدراسة بجملة من المواصفات، نستشف بعضها من تحاليل المخاطبات داخل النص الشعري، والتي أفرزت أن تلك التخاطبات تخدم في الغالب منتج الخطاب،أو المقصود بالخطاب، وفي هذا الصدد علينا أن نراعي طبيعة النصوص القديمة التي اعتادت التوجه إلى شخص معين بانية آمالا على رد فعله ، فكان المدح يفعل فعلته في الخليفة، فيدفعه لانجاز فعل العطاء ، وكان الهجاء في المقابل يستدعي ردود أفعال معينة.

إذ احتفى الشعر العربي القديم بمراعاة قصد ما حتى أن اللفظ الدال على الإنجاز الشعري العربي يرتبط بالقصدية، فقد سمي الشاعر مقصدا، ولعل نص ابن قتيبة يوضح فكرة بناء الشاعر لنصه وفق سلسلة من المقاصد التي توظف أشكالا تعبيرية متباينة تخدم المقصد الأساسي الذي أنشئت لأجله القصيدة.

يقول ابن قتيبة:

"وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار ، فبكى ، وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين إذ كان نازلة الحمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتـقالهم من مـاء إلى ماء ،

*-إننا لا ندعي كمال المنهج ،و لكن كل منهج جديد يبنى على محاولة ترميم النقص الذي ظهر في المناهج السابقة ،وقد أثبتت التداولية كفاءة عالية في توزيع الأدوار بين أقطاب العملية التواصلية إذ عاملت المتخاطبين على قدم المساواة و بوأت السياق أهمية كبرى في فهم الخطاب و تحديد مقاصده .

وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد، وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب،ويصرف إليه الوجوه ، ويستدعي إصغاء الأسماع لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون مغلقا منه بسبب وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام فإذا استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير،وانحناء الراحلة والبعير، فإذا اعلم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ المديح فبعثه على المكافأة ، وهزه للسماح وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيميل السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"[1] .

إن الشاعر المجيد هو من يستطيع أن يركب بين التخاطب داخل النص وخارجه ،يهدف من خلال التخاطب داخل النص أن يصل إلى الذات المقصودة بالمدح (في هذا النموذج) فيبني نصه في شكل سلسلة من الأفعال يفضي أحدها إلى الآخر وصولا إلى الفعل المقصود من المدح وهو مثلا استدراج الممدوح للمكافأة أو هزه على السماح،وقد بني نص ابن قتيبة وفق طريقة حجاجية ،إذ أن لكل جزء في البناء ،حاجة معقودة به ،وإلى جانب هذا ،يعتمد جزء كبير من البناء على حدس المبدع ،فمثلا كيف يستوثق الشاعر من الإصغاء إليه وكيف يعلم أنه أوجب الحقوق ؟ ما هي العلامات الدالة على بلوغ هذا المستوى من التجاوب؟.

[1] –بن قتيبة ، الشعر و الشعراء ،دار الثقافة بيروت /لبنان ،ط1969/2 ،ص :21،20

إن عبئا غير يسير في هذا الشأن يقع على عاتق المبدع ، ويتحمل مسؤوليته فهو مطالب بعدم الإطالة لأنها تدخل المستمعين في الرتابة فيفقد العمل قيمته التواصلية و الشيء نفسه بالنسبة إلى القطع المخل ،الذي يمجه السامعون.

إذ يشير نص ابن قتيبة إلى أن الشاعر يتجاوز ذات الممدوح إلى ذوات أخرى يراعيها ولا يحددها.

إن ما يقدمه النقد القديم أو بالأحرى ما تحمله القصيدة العربية القديمة من صور تومىء عن قصدية المبدع ،لا تؤمي إلى انغلاق النص أو نهايته عند حدوث ذلك القصد الأولي لأننا في الواقع إذا جردنا الشاعر من قصدية فعله نكون قد حكمنا على الفعل الشعري بالعبثية فيغدو لغوا أو هذرا وهذا موت للمبدع وعمله معا، ولعلى هذا يدعونا للتساؤل " هل فعلا قصد المؤلف غالبا ما يكون مجهولا لدينا أو يكون زائدا عن الحاجة أو يكون عديم الفائدة "[1] .

إن التشبث بتلابيب قصدية المؤلف ،لا يجب أن ينأى بعيدا ،إذ لابد أن نضع في الحسبان أن للمبدع قصدا – قد يكشف ظاهره كما في النصوص القديمة – ولكن للنص أيضا قصوده ،التي تباغت الشاعر وتظهر على السطح ،فالنص حمال أوجه وعلى هذا يبدو أنه من الأفضل أن لا نلغي مقصدية المبدع ،وفي نفس الآن يجب أن لا نحرم القراء من الالتفاف حول القصود الإضافية التي تتحقق بفضل طبيعة النص إن القصود التي تطفو على سطح النص تشكل فضاء لتناسل إمكانية سوء الفهم ، التي قد يتحاشاها المتحاورون في الكلام العادي بفضل حضور المتخاطبين لحظة التكلم، مما يسمح لهم بتعديل مسار سوء الفهم ، ولكن هذا مالا يتحقق في النصوص الشعرية بصفة عامة، والنصوص الشعرية القديمة بصفة خاصة وهنا يتحول سوء الفهم من منقصة في التواصل اليومي إلى محمدة في التواصل الفني، إذ تتضاعف عناصر التشويق في النص بفضل استدعاء المعاني غير

[1] – بول ريكور، نظرية التأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء/ المغرب ط1/ 2003.ص :123

الحرفية التي تستوجب حضور التخمين " الذي يشكل ظاهرة تداولية لها علاقة مباشرة بالفعل الذي ينجز القراءة "[1].

يقوم فعل التخمين على بناء فرضيات " مرتبطة بالقارئ. الذي يقوم بصياغتها بطريقة بسيطة على شكل أسئلة من نوع ماذا يريد النص قوله: تترجم في أجوبة من نوع ربما تعلق الأمر بالقضية الفلانية "[2].

إن فعل التخمين لا بد أن يتم في إطار تداولي يتوخى ربط التخمينات بالسياق الذي تمت فيه عملية الإبداع، وبهذا على قارئ النص الشعري القديم أن يراعي خصوصية القصيدة العــربية، بقوامها الشــكلي الخــاص، وبنيتها اللغوية المعقدة، وأفعالها الإنجازية والتأثيرية التي كانت تدفع الخليفة مثلا أو الممدوح لإنجاز فعل العطاء تحت تأثير سحر الكلمات.

وبهذا تعيدنا طبيعة النص الشعري إلى استدعاء المؤلف، وزمنه بوصفهما عناصر تساهم في بناء التخمينات وتوجيهها.

إن فعل التخمين هو إقرار أولي بالتجاوب مع نمط معين من النصوص ، وهو أول خطوة إجرائية حوارية قد تنطلق من النص لأن المبدع غائب عن القارئ لحظة القراءة كما غاب القارئ عن المبدع لحظة الكتابة، إن هذا الغياب الفعلي يعوض بحضور ضمني لكليهما،" فالعلاقة بين أطراف الخطاب قائمة في الغالب على لعبة الخفاء و ستر النوايا بالتمويه و تقمص أقنعة مختلفة "[3]

فالمبدع و إن وجه خطابه لشخص بعينه فإنه يراعي ذاتا أخرى غير محددة "عبر ما يقوم به من تحويرات شكلية و مضمونية إرضاء لميول مخاطبيه

[1] : سعيد بنكراد ، السيميائيات و التأويل ،مدخل لسيميائيات ، س،س بورس ، المركز الثقافي العربي المغرب ،ط2005/1،ص: 187

[2] : نفسه، ص: 187

[3] –محمد ناصر العجمي، النقد العربي الحديث و مدارس النقد الغربية ، منشورات كلية الآداب تونس/سوسة،ط1998/1 ص:659

الغائبين بالفعل لا بالقوة"[1]،والقارئ يراعي ربط النص بصاحبه، وعصره لأجل بناء تخميناته.

فأن يعرف القارئ أن فلانا هو صاحب النص يكفي ليتعامل مع النص بهذه الصورة أو تلك، إنه (أي القارئ) في سعي حثيث لكشف النقاب عن المبدع أو بعضا من ملامحه فالقطعة الشعرية تدرك انطلاقا "مما نعرفه مسبقا عن مؤلفها ، و عندما لا تكون هناك معرفة بهذا المؤلف فإنها تكون مفترضة بالرغم من ذلك إنها خانة شاغرة تنتظر الامتلاك"[2]

إن قصد القارئ من معاينة عمل فني ما،لا يقوم في الغالب على قتل المبدع وإحلال النص بديلا له "فالفن بوجه عام يقول لنا دائما أشياء ما، ينبغي أن نتعلم كيف ننصت إليها"[3].

وفي سبيل تحقيق الإنصات يباغتنا صوت المبدع فكل قراءة لنص من نصوصنا الشعرية القديمة ، تراعي من جانب أو آخر قصد المؤلف، وعت ذلك أم لم تعه، فالشعر ليس خطابا عاديا ،وهو لا يحقق مقاصده كالكلام العادي، ولا تنتهي هذه المقاصد بانتهاء التلفظ، فالشاعر مثلا قد يقصد في نصه إلى مدح فلان، أو هجوه أو رثائه،وكل قراءة هي تحقق لهذا القصد، فلا معنى لمدح يقف عند حدود الممدوح،أو رثاء ينتهي بتقادم العهد، وهكذا كلنا يمدح، ويهجو، ويرثي، غير أن مقاصدنا تذوي بانتهاء الموقف الذي استدعى ذلك السلوك، في حين الشاعر يمدح ليخلد ، ويهجو ليشنع، ويبكي ليبكي.

إن تفاعل القراء وقبولهم بدور معين في العملية التواصلية الإبداعية ، يقوم على تمثل الذات المبدعة، وفتح حوار معها، وفي هذا إقرار بمقصدية

---

[1] –محمد ولد سالم الأمين ، حجاجية التأويل منشورات المركز العالمي لدراسات و أبحاث الكتاب الأخضر ، طرابلس /ليبيا ،ط2004/1،ص: 19

[2] - عبد الفتاح كيليطو ، الكتابة و التناسخ ،ص: 47

[3] : سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان ، ط/1 2002 ص:104

المؤلف الأولى على الأقل تلك التي تكشفها اللغة أو السياق، ويمكن أن تساهم إلى حد بعيد في الحوار الخلاق لاحقا بين القارئ والنص.

القارئ الذي يراعيه المبدع إلى أبعد الحدود، وتتجلى بعض هذه المراعاة من خلال بناء النص كما أشار إلى ذلك ابن قتيبة، إذ يقوم الشاعر بمخاطبة ذات معينة، ومراعاة ذوات أخرى، بالإضافة إلى هذا يمكن أن تتم المراعاة عن طريق تزويد المخاطبات الداخلية، بمبدأ الإفادة الخارجية الذي يتحقق عن طريق مراعاة المقامات وفي هذا الصدد يقول ابن طباطبا على الشاعر " أن يحضر لبه عند كل مخاطبة ووصف فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقى حطها عن مراتبها، أو أن يخلطها بالعامة، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك، ويعد لكل معنى يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه وإبداعه ونظمه"[1].

يراعي مقصد القصيد الذوات المحتملة من خلال مبدأي النظم والإفادة وتعمل هذه الذوات على محاورة النص الشعري دون إغفال لقصد الشاعر المحتمل، ولا إقحام قسري له، وإنما عن طريق أثر النص الذي خلفه ، والذي يبنى على أنظمة صممت خصيصا لخلق الفراغات التي تحتاج إلى افتراضات أو تخمينات" إذ يعد الافتراض من الوجهة البراجماتية الإطار المنظم لعملية التخاطب و الأرضية التي يبنى عليها إن انتفى انتقص الحوار و تعطل التواصل"[2].

---

[1]-ابن طباطبا ،عيار الشعر ص: 44
[2]-محمد الناصر العجمي ، النقد،ص: 659

الأنظمة التواصلية في النص الشعري

قناة التواصل: تشكل اللغة مادة الإبداع الشعري ، وقناة توصيله إلى جمهور المستمعين أو القراء، وتختلف هذه القناة بين المشافهة والكتابة، ولكل منهما وسائلها الاغرائية ، والتأثيرية في توجيه العملية الإبداعية، وتداولها ويشكل الشعر العربي القديم نموذجا عن تعاقب قناتين في توصيله لجمهوره، إذ بدأ مشافهة ، ووصل إلينا مكتوبا، فما الميزة التي وسمت زمن المشافهة ؟ وما الأثر الذي صنعته الكتابة؟.

تقدم المشافهة صورة عن التفاعلات الخطابية، وتمكن من رصد بعض الظواهر التي من شأنها أن توضح المعنى أو تغنيه، " فالتواصل الشفاهي هو وجه الطبيعي ، وهو الحامل الوحيد الكامل للمعنى الأصلي ، إنه متعدد الطبقات، لا يحفظ أي نظام في الكتابة أثره،وإنما يظهر من خلال ظاهرة أساسية واحدة، إنها أداء الصوت"[1] .

وعلى هذا فإن عناصر العملية الإبداعية الشفاهية هي "الإبداع والإرسال والأداء"* إذن يلعب الأداء الصوتي ، دورا مهما في إبراز مكنونات النص، كما يمارس ضغوطا خاصة، على القراء،إذ توجه عملية الإنشاد عملية التلقي، وتفضي للحكم على التجربة الإبداعية ككل، ولعل هذا ما دعا، بالمعتصم إلى الإعراض عن سماع أبي تمام لأنه أجش الصوت "و قال أليس الذي أنشدنا بالمصيصة الأجش الصوت" [2]

وبهذا يضفي الأداء* على التجربة الإبداعية أثرا جديدا، وتصبح العملية الإبداعية، لا تخضع للقدرات اللغوية فحسب بل تحتاج إلى طاقة أخرى

---

[1] : كلود حجاج، إنسان الكلام، ترجمة رضوان ظاظا، دار الطليعة للطباعة و النشر بيروت/لبنان ط2003/1، ص 109

[2]– أبو بكر الصولي ، أخبار أبي تمام ، تحقيق محمد عبده عزام و آخرين ، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت /لبنان دط،دت،ص: 143

*– وتتجلى أهمية الأداء بشكل واضح في النصوص القرآنية، إذ يقول الرسول (ص) " زينوا القرآن بأصواتكم"

تحقق عن طريق الأداء، الذي يضفي على التجربة الإبداعية حلة جمالية من جهة، ويساهم من جهة أخرى في الكشف عن مقاصد المبدعين، إذ يسمح النبر والتنغيم اللذان يتحققان عن طريق الأداء، من إظهار بعض المناطق الحساسة في النصوص.

إن هذه الخصائص التي يتمتع بها الخطاب الشفوي تكتسب قيما إضافية تضمن حسن الاستماع، وتعاطف الجمهور تتحقق من خلال أسلوب الخطاب الشفوي الذي " يعتمد على مختلف الرموز التي تكسبه فعالية مدهشة في المساعدة على التذكر من لازمات تكرارية، ومقاطع لفظية، وألفاظ نداء، وأسماء متعالقة (...) وكثرة الأشباه والمترادفات، والسجع والقوافي..وغيرها من الأصداء الصوتية والعلامات كالمتوازيات المعجمية، والنحوية، والثنائيات الحاملة للمعنى والإيقاع"[1].

إذن يعتمد الإنشاد على مجموعة من المظاهر الإيقاعية التي تجذب المستمعين، كما تجعل من الخطاب الشعري فضاء لتفاعلات خطابية، إذ يحضر في هذا الموقف عناصر العملية التخاطبية، فيكون للمستمع حق استثمار بعض الظواهر المتصلة بالإنشاد، سيما تلك المتعلقة بالإشارات والإيماءات، وتعابير الوجه، التي تشكل نظاما يدعم الإنشاد، ويسمه بميسم سيمائي تداولي خاص.

إلى جانب هذا، يكون الإنشاد فضاء للتقليل من عناصر سوء الفهم، إذ بإمكان الشاعر أن يتدخل ويزيل اللبس الذي يعتري جانبا ما من جوانب القصيدة .

ولكن إلى أي حدود يتلازم الإنشاد مع حضور الشاعر ذاته، الذي قد ينوب الراوية عنه، وقد يعاود إلقاء نفس النص في ظروف ومقامات مختلفة تفضي إلى تغيير الأداء الصوتي.

---

[1]- كلود حجاج ، إنسان الكلام ، ص:111

إن حضور الصوت لا يعني دائما قلة عناصر التشويش ، بل قد تزداد حدة وتوترا، كما أنه حضور غير دائم ، وغير متاح لجميع القراء، وبالتالي لا يتيح الأداء فرصا متكافئة لسماع النص، وتأويله فقد يسمع أحدهم النص من الشاعر مباشرة، وقد يستمع إليه عن طريق الراوي وشتان بين هذا وذاك.

ثم إن هذا النظام – على الأقل في نموذج الشعر الجاهلي – انتهى به الأمر في أزمنة لاحقة إلى التحول إلى النظام الكتابي.

فكيف سيكون مصيره ومصير تلقيه وهل فعلا " أن منطوقا مكتوبا منفصلا عن الظروف الطبيعية التي يجب أن ينطق فيها، لا يملك وحده القدرة على أن يحمي نفسه، ولا على مساعدة نفسه لأنه محروم من مساعدة أبيه ولأنه صنم هش "[1] .

إن التحول من النظام الشفاهي إلى النظام الكتابي ،يحف النصوص بجملة من المخاطر إذ يغيب الأداء، الذي يغيب معه جزء غير يسير من المعنى، كما تتقلص الحواس المستخدمة في التأويل لتنحصر في البصر، وقد تغيب الأطراف المتخاطبة*، فيحل النص بديلا للشاعر، فهل يعني هذا أن في تحول الشعر من المشافهة إلى الكتابة، بتر لبعض أعضاء العملية التواصلية، أم أن للكتابة بدائلها التي عملت على ترميم النقص الذي ينتج عن التحول من نظام إلى آخر، ولعل هذه البدائل المفترضة، هي التي ضمنت للنص الشعري العربي القديم حضوره، بوصفه نظاما إبداعيا ، نخبويا متكاملا، لا بوصفه صورة فلكلورية .

فالكتابة في الواقع،وإن لم تكن قادرة على نقل الأداء، فإنها قادرة على نقل النص وتثبيته وحمايته من الاندثار المحقق، ثم وإن كان الأداء يضمن فرصا إضافية للتأويل فإن الكتابة ،تضمن فرصا للتأمل والاستقراء والاستنباط.هذا ولا ننسى طبيعة النص، والأنظمة التي يبنى عليها، ومدى تجاوبها مع النظام الشفوي ، أو الكتابي .

---

[1] : كلود حجاج ، إنسان الكلام،ص: 109

*- إن للأطراف المتخاطبة في الخطاب الشعري الشفوي على الاقل حضور أولي.

أنظمة النص الشعري:

يعتمد الشعر العربي القديم على تزاوج الطاقة التخيلية بالطاقة الإيقاعية، تستدعي الطاقة الإيقاعية حاسة السمع وتستثيرها ، وتستدعي الطاقة التخيلية، حاسة البصر وتعملها.

إن الطاقة التخيلية التي تضمنها الاستعارات والتشبيهات....وغيرها، تنقسم إلى قسمين قسم يشيع وينتشر ، إلى الحد الذي يفقد فيه طاقته التخيلية، ويقترب من التعابير المباشرة، فيدرك القراء معناه الاستعاري بوصفه المعنى المراد، كقولنا مثلا "كثير الرماد" ، إذ يذهب ذهن القارئ أو المستمع إلى قيمة الكرم، لشيوع هذا التعبير، أو كقولنا مثلا" زيد أسد "والتي تستدعي مباشرة قيمة الشجاعة، ويقف إلى جانب هذا قسم آخر ينغلق بمرور الزمن، فيصبح من الصعب إدراكه سماعا بل يُحتاج معه إلى قراءة واعية دقيقة، وهو ما توفره الكتابة،" لذلك قيل القلم أحد اللسانين"[1]

غير أن الطاقة التخيلية ليست حكرا على الشعر ، وبذلك لا يمكن أن تكون العنصر الوحيد الذي يكفل حياة الشعر بعد تحوله من النظام الشفاهي إلى الكتابي، إذ يبنى الشعر على عنصر لا يقل أهمية ، وهو الإيقاع الذي يضمن مرور الجرس الموسيقي عبر الآلية الكتابية ، كما أنه يمتاز " بالقدرة على بعث الذكريات ذات الرموز العميقة هذه الرموز التي تؤلف عالما متميزا من ذواتنا و تتسم بطابعها الكلي"[2]

غير أن الإيقاع ليس حكرا على الشعر فحسب، فالنظم له نصيب غير يسير منه، ويولد الشعر في الواقع بالتقاء النظامين وتلاحمهما " فإنما الشعر صياغة ، وضرب من التصوير "[3].إلى جانب هذا النظام، يعد شكل القصيدة العربية القائم على فكرة الموضوعات التي تنتهي إلى الكلمة الواحدة شكلا يستدعي نظام الكتابة " فالمكتوب لو نظرنا إليه نظرة متعمقة لوجدناه مؤسسا

---

[1]– الجاحظ ، البيان و التبين ،ج1،ص: 79

[2]–مصطفى ناصف مشكلة المعنى في النقد الحديث ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ، مصر ،(دط،دت)،ص:132

[3]– الجرجاني ، دلائل الإعجاز ،ص:256

على خطة حجاجية، تهدف إلى الإقناع بطرح معين، أو إلى جذب المتلقين الأكفاء لإثراء النص ومحاورته"[1].

وعلى هذا هل يمكن القول إن النظام الشفاهي، بكل ما يضمنه من تفاعل ، ويتيحه من طاقة تأويلية آنية، آيل للزوال ، وزواله لا يؤثر إلى الحد الذي يقل فيه تعاطفنا مع النصوص القديمة التي أثارت الجدل ، وهي منطوية تحت لواء المشافهة وعمقته بانطوائها تحت عباءة الكتابة!

إذن يرحل الصوت/ الأداء، وتبقى القصيدة بطاقتها التخيلية، وإيقاعها الداخلي والخارجي، معلنة عن تكامل وتناسق بين الميلاد الذي اقترن بالصوت والخلود الذي حصل بالكتابة ، وفي الحالتين سرى في كيان القصيدة نظام خاص يجمع بين الإيقاع والتخيل، يستجيب لحاجات المشافهة، ويملك من الإمكانات، مايؤهله لتأقلم مع نظام الكتابة، دون أن يفقد كثيرا من قيمته.

إذن يقوم النص الشعري على الجمع بين النظامين الإيقاعي والتخيلي، ويسمح هذا النظام الخاص بخلق نموذج تواصلي تداولي يفضي لإنجاز الفعل الأدبي من جهة ، كما يفضي لخلق الأثر الناتج عن تلقي هذا الفعل الأدبي.

ويراعي في هذا الأثر الاعتماد على مجموعة من الحواس، تتعلق في التخييل بالرؤية وفي هذا الصدد يقول حازم القرطاجني " كما أن العين ، والنفس تبتهج لاجتلاء ماله شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج والبلور ، مالم تبتهج لذلك ،إذا اعرض عليها في آنية الحنتم وجب أن تكون الأقاويل الشعرية، أشد الأقاويل تحريكا للنفوس "[2]. وتتعلق هذه الحواس في الإيقاع بالسمع إذ أن " للنفس في النقلة من بعض الكلمة

1-محمد ولد سالم الأمين ، حجاجية التأويل في البلاغة العربية ،ص:24

2 – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء.ص:118

المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدد راحة شديدة، واستجداء لنشاط السمع "[1].

وبهذا يجمع النظام التواصلي الشعري بين العناصر التي يتطلبها السماع، والعناصر التي تستدعيها الكتابة.

إن الإيقاع والتخيل ليسا عنصرين منفصلين عن بعضهما فالإيقاع يسري في ثنايا الأنظمة التخيلية.

تعمل الأنظمة التخيلية على خلق نوع من الإيقاع داخل النص الشعري، يجلب هذا الإيقاع المستمعين أو القراء ويمنحهم فرصة تشكيل القصيدة في إطارها التداولي الذي يسري عبر النظام الإيقاعي التخيلي.

وفيما يلي سنقارب نصا للمتنخل بن عويمر الهذلي، في محاولة للبحث عن العلاقة بين الإيقاع التخيلي والمبدع والمتلقي، وكيف يعكس هذا النظام تصور المبدع، الذي ينجز عبر نصه فعلا ما يتجلى أثره على المتلقي.

يقول المتنحل بن عويمر الهذلي:

عرفت بأجدث فنعاف عــرق	**علامــات كتـجيـــر النــمــاط**
كوثم المعصم المغتال علــت	**رواهشـــــه بوشـم مستشـــاط**
وما أنت الغداة وذكر سلمــى	**وأضحى الرأس منك إلــى اشماط**
كأن على مفارقته نسيــــــلا	**مـــن الكتـــان ينـــزع بالـــمشـــاط**
فا ما تــعرض سليم عنــــي	**ويـــنزعـــك الوشاة أولـــي النيـــاط**
فحور قـــد لهوت بهن حينـــا	**نواعم فـــي المروط وفـــي الرياط**
لهوت بـــهن إذ ملقى مليـــح	**وإذ أنـــا فـــي المخيلة والنشـــاط**
يقـــال لهن من كرم وعتـــق	**ظبـــــاء تبـــالـــة الأدم العـــــواط**
أبيت على معـــارى فاخـــرات	**بــــهــن ملـــوب كـــدم العيـــاط**
ويمـــشي بيننا ناجود خمــر	**مع الخرص الضياطرة القطاط**
ركـــود في الأناء لها حميـــا	**تلذ لأخذها الأيدي الســواطـــ**

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 122،123

مشـــعشعة كعين الديك فيهـــا   حمياها من الصهب الخـــماط"[1]

يبدأ النص ، بفعل يرتبط بالمعرفة، على خلاف ما شاع في القصائد القديمة لحظة الوقوف عند الطلل، إذ تتعذر المعرفة.

يقول عنترة بن شداد:

هل غادرَ الشُّعراءُ منْ متردَّم   أم هلْ عرفتَ الدارَ بعدَ توهمِ

....

ترتبط المعرفة بالإحالة على صورة الموت مباشرة ، فالمكان المرتبط بهذه المعرفة هو صورة من صور الموت(أجداث) ، غير أن العلامات المعروفة بهذا المكان الموحش لا تحيل على ذلك.

علامات ⟵ كتحبير النماط.

إن الصورة التشبيهية التي ظهرت في الشطر الثاني من البيت الأول تمتد لتأخذ مساحة نصية أكبر، عبر تناسل صور تشبيهية أخرى.

علامات ⟵ كتحبير النماط، (كوشم المعصم المغتال علت رواهشه بوشم مستشاط) ، يقدم التشبيه الأول صورة عن المعرفة المرتبطة بالعلامات، بينما يقدم التشبيه الثاني صورة عن يقينية المعرفة.

تبدأ القصيدة بإيقاعية خاصة يتشابك فيها التكرار، والتضاد، التكرار الأكثر بروزا، هو تكرار الصور التشبيهية ،إن الإيقاع الذي يصنعه التكرار يبنى على مبدأي التشابه والاختلاف ، تشابه في نوع الصور، واختلاف في مواقعها النصية و في الحيز المشغول، فإذا كانت الصورة التشبيهية الأولى (كتحبير النماط) تأخذ حيزا نصيا صغيرا، إذ تظهر في نهاية الشطر الثاني، فإن الصورة الثانية (كوشم المعصم المغتال) تحتل فضاء البيت الشعري بأكمله، بل وترتد لترتبط بالبيت السابق وفق نمط علائقي خاص، فالتشبيه الأول يرتبط بمعرفة ما، تتعلق هذه المعرفة ، بمكان يستدعي صورة الموت*.وتتعمق هذه المعرفة بإلحاق المكان، بمكان تتضح فيه

---

[1] –الجمهرة،ص:

*:أجداث ، الجدث القبر ، و قد سمى به المتنخل الموضع ،ابن منظور لسان العرب ، مادة (جدث)

الرؤية (نعاف عرق) [1]، غير أن ارتباط هذه المعرفة بنوع مـن العلامات (كتحبير النماط)[2] يكسر صورة الموت ويرسم دلالات الحياة، ويعمل البيت الثاني على تأكيد هذه الدلالات من خلال التأكيد على العلامات عن طريق فعل الوشم ومعاودة الوشم.

وتتزايد وتيرة الإيقاع بين البيتين عن طريق التكرار.

1- تكرار التشبيه.

2- تكرار اللفظ (وشم ،وشم)

3- تكرار معنوي (علامات، وشم)، (عرق ، رواهش)

إن العلامة ، أو الوشم، تحتل مساحة معتبرة من البيتين ، وهي عناصر دالة على مقاومة الزمن، إذ تباغت زمن الموت وتظهر في ثناياه، إن تأويل فعل هذه العلامات يظل مجرد افتراض، ما لم نواصل تتبع مسار النص الذي يفضي إلى هذا البيت:

وما أنت الغداة وذكر سلمى وأضحى الرأس منك إلى اشماط

كأن علـى مفـارقه نسيلا مـن الكتان ينزع بالمشـاط

يكسر هذا البيت الإيقاع السابق، بإدخال نبرة تختلف عن نبرة اليقينية المعرفية السابقة، إنها نبرة حيرة وتوتر، يصنعها السؤال (وما أنت). إن هذا الاختلاف جزئي إذ يلتقي هذا البيت مع الأبيات السابقة، في فعل التذكر الذي ارتبط في الأبيات السابقة بفعل (عرفت)، الذي أنتج معرفة أفضت إلى تقديم صورة عن الماضي، وهي صورة العلامات، التي تشكل صورة عن الذكريات السابقة، إن استحضار العلامة ، هو استحضار للذكرى، التي ربطت سابقا بمكان أحال على الموت(بأجدث فنعاف عرق)، وترتبط العلامة التي يحملها البيت، بزمن يقترب من زمن الموت إنه زمن الشيخوخة(أضحى الرأس منك إلى اشمطاط).

---

[1] : المكان،نعف ، النعف من الأرض المكان المرتفع ،نفسه، مادة (نعف)

[2] : التحبير هو التزيين،وحبر كل ماحسن من خط أو شعر أو غير ذلك ،و حبرت الشيئ تحبيرا إذا حسنته و منها حبرني الأمر ،أي سرني ،مادة حبر ، ج1،ص:549

إن العلامات القديمة التي عرفها الشاعر، هي علامات للحياة التي كانت بهذا الطلل، والذكرى المرتبطة بسلمى هي العلامات، التي عاشها هذا الإنسان قبل تحوله إلى صورة طللية، (أضحى الرأس منك إلى إشمطاط)*، تجمع بين سواد الشعر الدال على الشباب، وبياضه الدال على تحول هذا الشباب إلى طلل.

إن عودة العلامة بهذا الشكل يفضي إلى ظهور الصورة الإيقاعية التخيلية، مجددا

أضحى الرأس منك إلى اشمطاط ____________

كأن على مفارقه نسيلا **من الكتان يــنزع بالمشــــــاط**

لقد شبهت العلامات الموجودة سابقا في الطلل بالوشم المرجع (علت رواهشه بوشم مستشاط)، وهذا التشبيه يؤكد كما أسلفنا الذكر، الحضور الطاغي لتلك العلامات ومقاومتها لوحشة الزمن، بينما العلامات الموجودة في ذات الشاعر، والظاهرة في رأسه(الاشمطاط) شبهت بالنسيل من الكتان والنسيل هو الشيء المتطاير، وتتأكد دلالة هذا من خلال قول الشاعر ينزع بالمشاط ، إن هذا التشبيه، يؤكد دلالة الانمحاء والفناء، التي تتجسد في زحف الشيب الذي يفضي إلى مغالبة قاهرة لزمن الشباب.

إننا أمام صورتين، صورة الذكرى المرتبطة بالمكان ، وصورة الذكرى المرتبطة بذات الإنسان وتجتمع الصورتان فيما يلي:

1← الدلالة على الماضي

2← مكان العلامة والذي يرتبط في الصورة الأولى بنعاف عرق وهو مكان مرتفع يتيح الرؤية، ويرتبط المكان في الصورة الثانية ، بالرأس وهي مكان عال أيضا.

3← في الصورتين دلالة على الحياة(سواء الشعر الدال على الشباب) و(تحبير النماط الدالة على التزيين).

---

*: اشمطـــاط، الشمط في الشعر اختلافه بلونين من سواد و بياض ،ابن منظور لسان العرب ، (مادة شمط)

4← في الصورتين إحالة على الموت في الأولى عن طريق الأجداث، وفي الثانية عن طريق الشيب.

وتختلف الصورتان، في قدرة العلامات على مغالبة الزمن ، في الصورة الأولى ، وعجزها في الثانية، فالعلامات الموجودة في رأس الشاعر، أقرب إلى الموت منها للحياة.

لقد ارتبطت المعرفة بمكان يفضي إلى الذكرى، وارتبطت الذكرى بإنسان مرتبط بزمن يفضي إلى موت الذكرى، فكيف سيقاوم الإنسان زحف العلامات الناشئة من ذاته، والتي تعمل على تحويله إلى طلل.

كما ينطلق الشاعر في رحلة بحث في سبيل محو الصورة العاجزة عن مقاومة الزمن أو تحويلها من صورة هشة أتى عليها الزمن إلى صورة تسعى للوقوف في وجه هذا الزمن ويتم هذا طبعا بالعودة إلى زمن الشباب للاحتماء بأفعاله كما أوضح النص ذلك.

يبدأ الشاعر فعل مقاومة الزمن بالعودة إلى اللحظة التي دب فيها الموت، وهي لحظة تذكر سلمى، ليحل الجماعة (الحور) محل الفرد (سلمى)، إذ أن ذكرى سلمى هي صورة تحيل الشاعر على اقترابه من الفناء، وإعراض سلمى هو تأكيد لهذه الفكرة وعليه يستحضر الشاعر صورة الحور في مقابل سلمى:

فحور قد لهوت بهن حينا نواعم في المروط وفي الرياط

لهوت بهن إذ ملقي مليح وإذ أنا في المخيلة والنشاط

يركز الشاعر على فكرة اللهو في ارتباطه بالنساء ، لأن المرأة السابقة(سلمى) كانت دالا على الموت (زمن الشيخوخة) بإعراضها عن الشاعر وبالتالي لن تكون عنصرا مقاوما للموت، وعلى هذا الافتراض لا تأخذ الأبيات التي تحدث فيها عن النساء حيزا واسعا، وبهذا يرسم لنا الشاعر إيقاعا شكليا تتوزع فيه الصور نصيا حسب أهميتها، فيشغل الحديث عن النساء واللهو 7 أبيات في مقابل 29بيتا يتحدث فيها عن انجازات أخرى.

وقد ارتبط ذكر النساء بزمن معين(إذ ملقي مليح وإذ أنا في المخيلة والنشاط)

إن ارتباط النساء بهذا الزمن يؤهلهن للتحول "إلى معول هدم يؤكد فناء الشاعر وموته فسلمى إذن تنتمي إلى هذا الصنف من النساء الذي يعني استحضاره في زمن تال لزمن الشباب صورة من صور الموت والفناء، وعليه فإن فئة الحور اللائي تحدث عنهن الشاعر لا تصلح للوجود كعلامات تقف في وجه الزمن وتقاومه، هذا ما يجعل الشاعر ينتقل إلى صورة امرأة أخرى ترتبط على مستوى الشكل بتوليد إيقاع خاص كما سنرى". تستحضر المرأة الجديدة لا بوصفها عنصرا من عناصر اللهو الذي يصبح عند الكبر مرتبطا بالموت، بل بوصفها عنصرا شاهدا يحيل على مجموعة من الأفعال التي ستبقى ذكرى الشاعر وتخلده وتمتاز هذه المحطة كما سبق وأشرنا بتوليد نمط إيقاعي يرتبط ارتباطا خاصا باسم المرأة الجديدة أميم

يقول الشاعر:

ووجه قــد جلوت أميم صــاف	**أسيل غير جهــم ذي حــطــاط**
فلا وأبيــك يؤذي الحي ضيفي	**هدوءا بالــمساءة والــذعــاط**
سأبدؤهــم بمشمــعة، وأثنــي	**بجهدي مــن طعــام أو بســاط**
إذا مــا الحرجف النكباء ترمي	**بيــوت الحــي بالورق السقاط**
فأعــطي، غير مزور، تــلادي	**إذا الــتطت لــذي بخل لطــاط**
واحفظ منصبي وأصون عرضي	**وبعض القوم ليس بــذي احتياط**
وأكسو الحــلة الشوكاء خدني	**وبعــض القوم فــي حزن وراط**
فهذا، ثــم قــد علموا مــكاني	**إذا قــال الــرقيــب ألا يــعاط**
وعــادية، وزعت، لها حفيف	**حفــيق مزبــد الأعــراف عــاط**
لقيــتهم بمثــلهم، فــأمســوا	**بهــم شين من الضرب الخــلاط**
فأبــنا والســيوف مفــــلات،	**بهن لفائـــــف الشــعر الســباط**
بضرب في الجمــاجم ذي فروج	**وطــعن مــثل تقطــاط الرهــاط**
وماء، قــد وردت، أمــيم، طام	**علــى أرجائــه زجــل الــقطــاط**

فبــت أنـــهنه الســـرحان عـــنه   كـــلانـــــا وارد حـــران قـــــاط
قـــليـــل ورده إلا سبـــاعـــــــا   تخـــطي المشي كالنبـــل المـــراط
كـــأن وغـــى الخموش بجانبـــيه   وغى ركب ، أميم ، أولي زيـــاط
كـــأن مزاحـــف الحيـــات فيـــه   قبيل الصـــــبح، آثار السيــــاط
شـــربت بجـــمه وصدرت عنـــه   وأبـــــيض صـــارم ذكـــــر إبـــاط
كلون المـــلح ضربتـــه هبــــير   يــــتر العـــظم، سقاط، ســـــراط
به أحمي المضـــاف إذا دعانـــي   ونفـــسي ساعـــة الفزع الفـــــلاط
وصـــفراء البرايـــة فـــرع قـــان   كوقـــف العـــاج عاتـــكة الليـــاط
شـــفعت بهـــا معابل مرهفـــات   مـــسالات الأغـــرة، كالقـــــــراط
كأوب النـــحل غامضة، وليـــست   بمـــرهفة النـــصال، ولا ســـلاط
ومرقبـــة نميـــت إلـــى ذراهـــا   تـــزل دوارج الحـــجل القـــــواط
وخـــرق تعـــزف الجـــنان فيـــه   بعـــيد الجوف، أغبر ذي انخراط
كـــأن على صـــحاصحه ريـــاطا   منتـــشرة، نزعـــن عن الخيـــاط
أجـــزت بفتـــية بيـــض خفـــاف   كأنـــهـــم تمـــلهـــم ســـــمـــــاط
فآبـــتوا بالسيوف بها فلـــــول   كأمثـــال العـــصي مـــن الحماط[1]

تسعى الصورة الجديدة التي يقدمها الشاعر ،إلى تقديم مجموعة من الأفعال التي تضمن للشاعر بقاء ذكراه بعد موته ،وهو الفـــعل الذي عجزت المرأة (سلمى) أو النساء(الحور) عن تحقيقه، لذا فإذا فإن صورة المرأة الجديدة تأخذ دور الشاهد على الأفعال التي ينجزها الشاعر ،ولهذه المرأة حضور على المستوى الشكلي يختلف عن حضور المرأة السابقة ،إذ تظهر أميم ثلاث مرات ،وهو تكرار يفوق ظهور المرأة المرتبطة بالموت (سلمى) ،مما يجعل القراء يشكلون افتراضا مسبقا مفاده أن قيمة أميم تفوق قيمة سلمى ويتعزز هذا الافتراض من خلال طريقة مخاطبة أميمة إذ رخم اسمها وفي هذا دلالة تداولية تسمح برسم صورة عن العلاقة بين الشاعر وأميمة.

1 ـالجمهرة، ص:480،488

وإذا كان اسم "سلمى" قد ظهر مرتبطا ببيتين متواليين ،فإن ظهور أميم ارتبط بمواقع نصية مختلفة يسهم هذا الشكل من الظهور في تشكيل افتراض مسبق لدى القراء وفق مايلي:

1/ ووجه قد جلوت أميم صاف – نفترض وجود نمط إيقاعي معين هنا يختفي بالظهور الجديد للبنية المشابهة للبنية السابقة–افترا ض 1

– وماء قد وردت أميم صاف – نمط إيقاعي جديد –افتراض 2

– كأن وغى أميم ورد ذكر أميم في عجز البيت مما يسمح ببناء – افتراض مفاده اختفاء ظهور النمط السابق (ووجه أميم)

إن الافتراضات المسبقة التي تحيل عليها البنية السابقة ،تتحقق بتوليد نمطين من الإيقاع التخيلي الذي له أبعاده التداولية كما سنرى.

يتولد عن الافتراض الأول نمط إيقاعي يتشكل من خلال تكرار الأفعال المضارعة التي تتوزع على النص وفق نمط معين كما يلي:

سأبدؤهم وأثنى ←1

وقفة خالية من صيغة الفعل المكرر←2

فأعطى ←3

وأحفظ (...) وأصون←4 يتسارع نبض الإيقاع ويلقى بصداه على الإعجاز إذ يظهر

وأكسو←5 نموذج تكراري جديد (وبعض القوم ليس وبعض القوم في)

يبلغ نبض الإيقاع أقصاه بالجمع بين النموذج 1و2في النموذجين 4و5 مع ظهور إيقاع آخر على مستوى الأعجاز، ليخفت هذا الإيقاع ببروز وقفة:

فهذا ثم قد علموا مكاني إذا قال الرقيب ألا يعـــاط

وتلتقي الوقفة الجديدة مع الوقفة السابقة في الجملة الشرطية لينتقل الشاعر إلى الحديث عن موقف جديد هو موقف الحرب(وعادية) وقد استخدم في هذه المرحلة الفعل الماضي بدل الفعل المضارع.ولهذا أبعاده التداولية إذا راعى في حديثه مقام الكرم فجعل فعل العطاء يقع قبل الحاجة إليه ثم يستغرق الزمن الحاضر (سأبدؤهم، أثنى ،أعطى ،أحفظ،أصون،أكسو) وفي هذا تأمين لحاجة

المحتاج ،كما راعى المقام الثاني ،وهو مقام الحرب (وعادية) وحدث عن أفعاله في أزمنة سابقة ،وفي هذا إيماء لحنكته وخبرته بالحروب ،كما أن فيه تأمين لحاجة الخائف إذا الرجل ليس غرا و له باع طويل بأمور الحرب.

وبهذا يتأسس النمط الإيقاعي التخيلي الذي تجلى في البنية التكرارية الأولى على أبعاد تداولية كما سبق وأشرنا،ويظهر نمط إيقاعي تخيلي جديد.

ففي سبيل إحياء ذكراه، سعى الشاعر في المقطع السابق إلى إثبات مجموعة من الأفعال وفق نمط إيقاعي خاص، لعبت فيه صيغة الفعل دورا تداوليا مهما، إذ حددت الأفعال المعروضة سابقا علاقة الشاعر بالآخرين في مواقف معينة، مما فعل الدور التداولي للفعل ويقوم المقطع الجديد على تصوير مغامرات الشاعر بمفرده، هذه المغامرات التي لا يكفي الإخبار بفعلت أو أفعل لنقلها، بل تحتاج إلى طاقة تخيلية،ينقل الشاعر من خلالها صورة عن العالم الذي يرتاده (لأنه لا يتأت للجميع، وإلا لما كان مدعاة فخر)، وقد اعتمد على إيقاع يقوم على تكثيف الصور التشبيهية وتنويع إيقاعها عن طريق تنويع الأداة(كأن وكاف) من جهة ، ومن جهة أخرى،تنويع توزع هذه الصور ما بين الصدور والأعــجاز بنسب متــقاربة(5في الصدور، و6 في الأعجاز)، وتتناسب هذه الأعداد مع تكرار واو رب المرتبطة بالأماكن التي يصور الشاعر ولوجها أو الأسلحة التي يتقن استخدامها ، (وماء، وأبيض، صفراء، ومرقبة، وخرق) مما يزيد من وتيرة الحركة الإيقاعية.

وقد عمد الشاعر إلى التشبيه، ليرسم من خلاله صورة عن شجاعته، للأبعاد التداولية التي يتوفر عليها التشبيه وأغراضه إذ قد " يكون لتقويه شأن المشبه في نفس السامع وزيادة تقرير لــه عنده (...)، وإمــا أن يكــون لإبــرازه (المشبه) للسامع في معرض التزين أو التشويه أو الاستظراف"[1].

هذا وقد نلمس إيقاعا بين المقطع الثاني والثالث يتولد عن تشابه فواتحهما، وخواتمهما.

---

[1] : السكاكي ، مفتاح العلوم،ص:448

ووجه قد جلوت أميم صاف 1

فأبنا بالسيوف مفللات 2

وماء قد وردت أميم صاف ′1

فأبو بالسيوف بها فلول ′2

وإذا كانت 1و′1 تركيبان متشابهان يفضيان إلى توليد بنى معينة فإن 2 و′2 تركيبان ، يقدمان صورة عن أهمية السياق في فهم الكلام. إذ استخدمت نفس العبارة للدلالة على شيئين مختلفين.

والعبارة هي في أصلها " آب بالسيف مفلل " التي استخدمها الشاعر في نسبتها لذاته للدلالة على النصر ، واستخدمها في نسبتها للفتية (آبو بالسيوف مفللات) للدلالة على الهزيمة.

ومن خلال المقطع الثاني والثالث نجد أن الشاعر استعاظ عن علامات الشيب التي أرادت أن تحيله إلى صورة طللية عاجزة عن مقاومة الزمن بعلامات جديدة تقوم أساسا على مبدأ مغالبة الزمن عن طريق استثمار زمن الشباب.

إن الوصول إلى هذه النتيجة ، لم يبن على توليد أعمى للدلالات بل تأسس على تتبع النظام التواصلي الشعري والذي أسس على الإيقاع التخيلي، وقد كان لهذا النظام بعدان، يتعلق أحدهما بالمبدع من جهة إذ يمنحه فرصة إنجاز الفعل الأدبي الذي يعد " دليل فطنة بعض القائلين على بعض من حيث نطقوا، وتكلموا، وأخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد ، وراموا أن يعلموهم ما في نفوسهم ويكشفوا لهم ضمائر قلوبهم"[1].

وهو متعلق من جهة أخرى بالسامع أو القارئ الذي يتيح له النظام التواصلي الشعري فرصة إعادة تشكيل القصيدة اعتمادا على ما يتيحه الإيقاع من إمكانيات بناء افتراضات مسبقة عن العالم الذي صوره الشاعر، إذ يسمح تتبع النظام الشعري ببروز عنصري التوقع والدهشة " التوقع

[1] : الجرجاني، دلائل االإعجاز، ص: 38

الناشئ عن تكرار وحدة معينة تعمل على تشويق القارئ ثم تأتي المفاجأة وخيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة"[1].

إن تعلق النظام التواصلي الشعري بطرفي العملية الإبداعية يتحقق بفضل أبعاده التداولية التي تؤهل المبدع للتعبير عن أغراضه، ومقاصده وتتيح للقارئ فرصة بناء افتراضات مسبقة تخضع للتعديل وفق السياق النصي.

وبهذا يكون النظام بقوانينه فضاء للتعاون الخلاق بين المبدع والمتلقي وفقا لمجموعة من القواعد يراعيها الطرفان.

[1] – ابتسام أحمد حمدان،الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، دار القلم العربي ،حلب /سوريا ،ط1997/1،ص: 21

النص الشعري و قواعد التخاطب :

قواعد التخاطب :

يعمد المتخاطبون إلى احترام مجموعة من القواعد التخاطبية بغية إنجاح العملية التواصلية أو الرفع من القوة الإنجازية للفعل الكلامي ،أو بغية تحقيق مكاسب معينة على الصعيد الاجتماعي أو السياسي... و يشير الدرس التداولي الحديث إلى أربعة اتجاهات أساسية عنيت بهذه القواعد ،و هي اتجاه مبادئ التعاون لقرايس ، مبادئ التأدب لروبين لاكوف،مبادئ التواجه لبراون و ليفنسون، مبادئ التأدب الأقصى لليتش .

قواعد التعاون : تدور هذه المبادئ حول مبدأ أساسي هو مبدأ التعاون و مقتضى هذاالمبدأ "أن يتعاون المتخاطبون على الوصول إلى الغرض المطلوب من دخولهما في التخاطب "[1] و يتفرع عن هذا المبدأ مجموعة من القواعد هي

***قاعدة الكم** : و تتعلق هذه القاعدة بقدر الكلام المستعمل و الذي يكون خاضعا لحاجات المخاطـــب ، فلا يقلل المتكلم من كلامه إلى الحد الذي لا يفهم فيه خطابه ،و لا يكثر من الكلام إلى الحد الذي يمل مستعمله .

***قاعدة الكيف**:تتعلق هذه القاعدة بما يقول المتكلم و شرط الصدق الذي يجب أن يتوفر في كلامه و يمكن أن تتدرج ضمنها قاعدتان هما :" لا تقل ما تعتقد أنه كاذب .

لا تقل ما تفتقر إلى دليل كاف عليه " [2].

***قاعدة العلاقة** :و تربط هذه العلاقة بين الكلام و مقامه و مؤداه " ليناسب مقالك مقامك " [3]

---

[1]– طه عبد الرحمن ، الحجاج و التواصل ، درس افتتاحي للسنة الجامعية 1994/1993 ،مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط/المغرب،دط،دت،ص:12

[2]– صلاح اسماعيل ، نظرية المعنى في فلسفة بول قرايس ، الدار المصرية السعودية للطباعة ، القاهرة مصر ، ط2005/1،ص:87

[3]– طه عبد الرحمن ، اللسان و الميزان ،ص:238

***قاعدة الجهة** : تهتم هذه القاعدة بكـــيفية إجراء الكلام و ما يجـــب أن يراعى فيه و تندرج ضمنها مجموعة من القواعد هي:

" لنحترز من الالتباس
لنحترز من الاجمال
لنتكلم بايجاز

لترتب كلامك " [1]

إن عملية التخاطب تحتاج إضافة إلى التعاون إلى قدر من التأدب الذي يؤطر هذا التعاون و يضمن سيرورته ، و في هذا الصدد ظهر عمل روبين لاكوف ضمن مقالها " منطق التأدب " ،إذ صاغت انطلاقا من مبادئ التعاون مبادئ سمتها مبادئ التأدب .

و تظهر مبادئ التأدب ضمن قاعدتين هما كن واضحا، كن مؤدبا .

و لكل قاعدة من هذه القواعد مجالها السياقي " إذ تغدو و الغلبة أحيانا لقاعدة التأدب في الحوارات غير الرسمية ، مقابل الوضوح ،و مرد ذلك هو أولوية تقوية أواصر العلاقات الاجتماعية على تبليغ المعلومات "[2] و قد تفرعت عن مبادئ التأدب ثلاث قواعد فرعية هي:

"**قاعدة التعفف** و مقتضاها هو لا تفرض نفسك على المخاطب

قاعدة التشكك و مقتضاها هو لتجعل المخاطب يختار بنفسه

قاعدة التودد و مقتضاها لتظهر الود للمخاطب ."[3]

<u>مبادئ الوجه</u> : ينطلق هذا المبدأ من اعتبار الوجه بؤرة التواصل الإنساني ،و كل خلل تواصلي ،أو سوء تفاهم يبدو على الوجه ،و يمكن أن نميز بين نمطين من أنماط الوجه هما :

الوجه الدافع

الوجه الجالب

---

[1]- طه عبد الرحمن ، اللسان و الميزان ،ص: 238

[2]- عبد الهادي بن ضافر الشهري ،استراتجية الخطاب ،ص:100

[3]- طه عبد الرحمن ، اللسان و الميزان ،ص:240،241

مبادئ التأدب الأقصى: لقد قدم ليتش هذا النموذج منطلقا من نقد مبدأ التعاون لقرايس ساعيا لتكميل النقص الذي يشوب هذا المبدأ ،و يصوغ ليتش هذا المبدأ في صورتين هما :" قلل من الكلام غير المؤدب أكثر من الكلام المؤدب " [1]

و يشير ليتش إلى أن مبدأ التأدب خاضع لخصوصيات المجتمع بالإضافة إلى هذه القواعد ، فقد استلهم طه عبد الرحمن من التراث العربي و الاسلامي قواعد تخاطبية تنوب عن هذه القواعد و أدرجها ضمن مبدأ سماه مبدأ التصديق " و قد اتخذ هذا المبدأ الراسخ في التراث الاسلامي صورا مختلفة منها " مطابقة القول للفعل " و تصديق العمل للكلام".[2]

إن القواعد السابقة مصممة في الغالب لمدونة الكلام العادي ، و لكن النص الأدبي عموما- و الشعري بصفة خاصة - يحتفي بفكرة التخاطب من عدة جوانب ، وهي تخاطبات معقدة الأطراف ، كما أنها تحتاج إلى مجموعة من الإجراءات و القوانين التي تسهل عملية تجاوب الأطراف سيما و أن هذه التخاطبات تجرى على عدة مستويات افتراضية و فعلية .

وعليه هل يمكن أن نستعير تلك القواعد التي تخص التخاطب اليومي إلى حقل التخاطب الشعري مع ما في الأمر من مجازفة ؟

لعل النص الشعري في بعض وجوهه يرسم فضاء لتحقق بعض القواعد ،و لربما يحتفي بها النص الشعري أكثر من غيره من النصوص ،و لنبدأ من قواعد التعاون ، فقاعدة الكم لها حضور خاص في الشعر ، فالنص الشعري مرهون بمدى مراعاة هذه القاعدة ، حتى قيل البلاغة هي الإيجاز ، كما عد قبول النص و استساغته من لدن القراء خاضعا لهذه القاعدة الكمية إذ يجب على الشاعر " ألا يطيل فيمل السامع ، و لا يقطع و بالنفوس ظمأ للمزيد"[3].

---

[1]- طه عبد الرحمن ، اللسان و الميزان ،ص:246

[2]-نفسه،ص:249

[3]-ابن رشيق،العمدة،ص:24

قاعدة الجهة : تعتبر هذه القاعدة أيضا من بين أكثر القواعد احتراما و أدعاها لنجاح العملية الشعرية ،" فمدار الشرف مع الصواب ،و إحراز المنفعة مع موافقة الحال مع ما يجب لكل مقام مقال"[1].

و لكن قد تكشف بعض النصوص الشعرية أن هذه القاعدة قد تخرق سيما في المخاطبات الداخلية ، أين يكلم الشاعر مثلا الممدوح خليفة أو غيره دون استخدام اللقب المناسب لهذه المخاطبة بل يتيح النص الشعري للشاعر أن يأمر و ينهي في الوضع الذي لا تتاح هذه الأفعال على مستوى التواصل العادي .

إن هذا الخرق في الواقع لا ينتج من عدم مراعاة الخليفة ، بل ينتج عن مراعاة مقام أولى بالمراعاة من مقام الخليفة و هو مقام الشعر ، الذي يفضي إلى تعديل رؤية تلك المخاطبات و قبولها في سياق الفعل الشعري ، لا الفعل الكـــلامي العادي .

قاعدة الكيف : إن مدار الأمر في هذه القاعدة هو الصدق ،و هو مبدأ محل خلاف داخل النص الشعري ، الذي عادة ما يبني على النقيض " خير الشعر أكذبه"[2].

و قد يبني على الجمع بين المبدأين أي الصدق و الكذب " فللشعر مواطن لا يصلح فيهاإلا استعمال الأقاويل الصادقة ،و مواطن لا يصلح فيها إلا استعمال الأقاويل الكاذبة ، ومواطن يصلح فيها استعمال الصادقة و الكاذبة ، و استعمال الصـــادقة أكـــثر و أحســـن ،و مواطن يحسن فيها استعمال الصـــادقة و الكـــاذبة ،و استعمال الكاذبة أكثر و أحسن ، و مواطن تستعمل فيها كلتاهما من غير ترجيح فهي خمسة مواطن لكل مقام مقال "[3].

كما أن المعول عليه في مبدأ الصدق أو الكذب هو وجهة نظر المتلقي " فمن قال خيره أصدقه "كان ترك الإغراق و المبالغة إليه آثر عنده إذا كان ثمره أحلى ،وأثره أبقى ،و فائدته أظهر و حاصله أكثر ،و من قال أكذبه ذهب إلى الصنعة

---

[1] – ابن رشيق،العمدة ،ص:194

[2] – الجرجاني ،أسرار البلاغة ص:210

[3] – حازم القرطجاني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ،ص:85

يمد باعها و ينشر شعاعها ،و يتسع ميدانها ،و تتفرع أفنانها ، حيث يعتمد الاتساع و التخيل "[1].

بالإضافة إلى مبادئ التعاون ، قد يبنى الشعر على خرق مبدأ أخلاقي هو مبدأ التأدب "فالشعر نكد بابه الشر إذا دخل فيه الخير ضعف " [2]غير أن هذا الخرق ليس ثابتا ، إذ أن للشعر غايات أخلاقية تأدبية " .

هذا كما يمكن أن يكون لمبادئ الوجه حضورا في النص الشعري ، فالشاعر مثلا في فعل المدح يقوم بالجمع بين ايجابية الوجهين ، وجهه كمتكلم ،ووجه ممدوحه ، لذا يصور المشاق و المخاطر التي كابدها لبناء ايجابية وجهه ، التي تتوافق مع ايجابية وجه الممدوح الذي يقدر عناء المادح ،بوصف العناء صورة إيجابية عنه ، فخروج الشاعر منتصرا من تلك الصحاري و المفاوز هو إبراز لايجابية وجهه بالدرجة الأولى ، ثم ايجابية وجه ممدوحه ، بوصفه باعثا و محفزا للشاعر على تجاوز تلك المصاعب .

غير أن الأمور في المدح لا تسير دائما على هذه الوتيرة ، إذ قد يكون في تبين ايجابية وجه الممدوح عرض لسلبية وجه المادح أو حط من قيمته ، كما هو الشأن مثلا مع النابغة و ما " يؤثر من سقوطه بامتداحه النعمان بن المنذر و تكسبه بالشعر و قد كان أشرف بني ذبيان"[3]؛و قد تغلغلت الأمور أيضا في نموذج الهجاء ، إذ يهدد الشاعر وجه مخاطبه ،و يعجز عن حماية وجهه ،فسلبية وجه المهجو هي سلبية وجه الهاجي ،إذا حمل الهجاء محمل الجد ، فالهاجي سينال العقاب نظير فعله ، كما حدث مع الحطيئة في هجاء الزبرقان بن بدر ،أو سيصغر من شأنه بعدم الرد عليه أو سيلقى من الرد ما يشينه إذا كان المهجو شاعرا كما هو الشأن مع أصحاب النقائض .

---

[1] – الجرجاني أسرار البلاغة ،ص:211

[2] – ابن قتيبة ،الشعر و الشعراء ،ص:224

[3] - ابن رشيق ، العمدة ج1،ص:30

و مع هذا لا يمكن أن نسلم بهذا الأمر تسليما تاما ــإذ قد يكون في سلبية وجه المهجو ، إيجابية الهاجي و إلا كيف نفسر حث الرسول (ص) حسان بن ثابت على هجاء الكفار قائلا " اهجهم و روح القدس معك".

إذ حاولـــنا فيما سبق أن نعرض بعــض قواعد الخطاب باختــلاف اتجاهاتـــها و مشاربها على النص الشعري ، الذي يخضع لمبدأ ما ،و لكن سرعان ما يتمرد عليه لصالح نقيضه (الطول /الايجاز،الصدق/الكذب، الشر/الخير).و لعل هذا أمر طبيعي فاحترام النص الشعري لقواعد التخاطب يدخله في بوتقة الكلام العادي ، كما أن خرق كل القواعد يزج بالنص الشعري إلى مستوى التواصل الصفري أي إنعدام التواصل و عليه يمكن القول أن النص الأدبي يحترم من القواعد ما يبقي على تداوليته ، و يخرق من القواعد ، ما يتيح جماليته ،إن جمالية النص الأدبي تستدعي النظر إلى التواصل الأدبي على غير الوتيرة الاعتيادية ،و قواعده التخاطبية تتشكل من سلسلة من العمليات يتقاسمها قطبا العمل الإبداعي أي المبدع و المتلقي و إن كنا أشرنا من ذي قبل للقواعد المتعلقة بالمتلقي في إطار ما سمي عمود التلقي ،فإننا نفرد في هذا الجزء المبدع بالحديث و نرتكز في بناء قواعده على نص تراثي لابن قتيبة نستلهم منه القواعد التخاطبية لتداولية النص الشعري و تنطلق هذه القواعد من اعتبار الفعل شعري صنعة تحتاج هذه الصنعة إلى مواد أولية ،ثم تأتي مرحلة التصنيع و تليها مرحلة التزيين ،و عليه فالقواعد التي يخضع لها الشاعر في سبيل اتــقان الصنعة ،هي قواعد قبلية ، و قــواعد آنيــة و قواعد بعدية .

1-القواعد القبلية :

تتعلق هذه القواعد بجانبــين خارجيــن عن العملية الابداعية و لكــن يخدمانــها و هما :الهيئة المفترضة للمبدع ،و استعداده الفعلي.

الهيئة المفترضة :و تتعلق هذه الهيئة بالجانب الخارجي الذي يراه الجمهور ، من الشاعر و الذي يساهم إلى حد بعيد في تلقي عمله فمن" حكم الشاعر أن يكون حلو الشمائل حسن الأخلاق ، طلق الوجه ، بعيد الغور مأمون الجانب ، سهل الناحية وطئ الأكناف ، فإن ذلك مما يحببه إلى الناس و يزينهم في عيونهم ،و يقربه من

قلوبهم ،و ليكـــن مع ذلك شريف النفـــس لطيف الحسن ،عزوب الهمة نظيف البزة ،أنفا لتهابه العامة و يدخل في جملة الخاصة ، فلا تمجه الأبصار"[1].

إن المواصفات المذكورة أعلاه لا تدخل في العملية الابداعية ،و لكنها تعمل على تهيئة الأرضية المناسبة لفعل التلقي ،و تتعلق هذه التهيئة بعمل افتراضي يقوم الشاعر من خلاله بالحصول على تعاطف الجمهور .

2- **الاستعداد الفعلي** :إن عملية الاستعداد تتم في إطار الفعل الذي يقوم به الشاعر ،و الذي يحتاج فيه إلى الدربة و المراس من أجل تشكيل ذخيرة يلجأ إليها في لحـــظات "الابداع الشعري أيـــن تطـــفح مخزونات الشاعر من محفـــوظه ،و علومه التي استوعبها لتعيينه في التعبير عن خواطره و أفكاره"[2] و عليه " يأخذ الشاعر نفسه بحفظ الشعر و الخبر و معرفة النسب و أيام العرب ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الأثار و الأمثال ، ليعلق بنفسه بعض أنفاسهم و يقوى طبعه بقوة طباعهم"[3].

و يتم هذا عن طريق الرواية لأنه " إذا كان راوية عرف المقاصد و سهل عليه مآخذ الكلام"[4] ، و "أنت لا تجد شاعرا مجيدا(...)إلا و قدم لزم شاعر آخر المدة الطويلة ،و تعلم منه قوانين النظم ، و استفاد عنه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية (...)فإذا كان أهل ذلك الزمان ، بل أية نسبة بين الفريقين في ذلك"[5].

2- **المرحلة الآنية أو مرحلة التصنيع** :تتعلق هذه المرحلة باستخدام المادة الأولية الفعلية التي حصلت عن طريق الرواية أو الحفظ و تمنح هذه المادة ، الشاعر قدرة على معرفة مقاصد القول ، فالابداع معرفة و المعرفة فعلية أو افتراضية ،و يتحقق الابداع بهما معا :

---

[1]-ابن رشيق ،العمدة ،ج1،ص:177

[2]- عدنان قاسم ، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر ،دراسة نقدية في أصالة الشعر ،منشأة المعارف القاهرة /مصر ، ط19980/1، ص :305

[3]- ابن رشيق ، العمدة ،ج1،ص:177

[4]- نفسه ،ص:177

[5] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ،ص:27

1- **المعرفة الفعلية** : تنتج عن الرواية و الحفظ ،" إذ ما يحتاج إليه الشاعر ،حسن التأني و السياسة و علم مقاصد القول (...)فإن نسب ذل و أخضع ،و إن مدح أطرى و أسمع ،و إن هجا أخل أو أوجع"[1].

2- **المعرفة الافتراضية** : يحـصلها الشاعر بقدرته على التنبؤ بحاجـات مخاطبه ،و بالقدر الذي يتقاسمه من المعارف المشتركة و بمراعاته (مقام مخاطبه إذ لكل مقام مقال .

المرحلة الثالثة: و تتعلق بالحلة النهائية التي سيظهر فيها المنتج و تحكم على براعة الشاعر ، فلا يكون الشاعر حاذقا مجودا حتى يتفقد شعره و يعـيد فيه نظره ،فيسقط رديئه و يثبت جيده"[2].

و عليه يمكن أن نصوغ القواعد التداولية للمخاطبة الشعرية انطلاقا من تلازم جانبين ،جانب متحقق و آخر افتراضي وفق مايلي :

1- **قواعد قبلية:**

1- افترض هيئة يحبها الرائي و ألزمها

2-حقق استعدادك بالحفظ أو الرواية .

2-قواعد آنية (مرتبطة بلحظة القول)

1-افترض غايات المخاطب

2-اعرف مقاصد القول .

3-**قواعد بعدية :**

تفقد شعرك و اعد فيه النظر حقيقة بوصفك قارئ افتراضي .

إن القواعد المذكورة أعلاه تشير إلى أن العلاقة وطيدة بين فعل القراءة و فعل الكتابة ،إذ أن الكتابة فعل يتوسط قراءتين ، قراءة تهيئية و قراءة تنقيحية " ،

---

[1] -ابن رشيق ، العمدة ،ص:179

[2] - نفسه،ص:179،180

فالنص هو المكان الذي يأتي إليه المؤلف ،و لكن هل يأتي إليه بصفة أخرى غير صفة القارئ الأول "[1] .

وعليه فإن القواعد التداولية للمخاطبة الشعرية تقوم على التفاعل بين فعلين هما القراءة و الكتابة كما أن تحقق الكتابة فعليا يتعلق بجانبين هما القول و معرفة تشعباته و أوجهه و أضرب استعماله و تكمن براعة الشاعر في القدرة على افتراض غايات المخاطب و ربطها بمقاصد القول التي تصلح لتلك الحالة و ذلك " سر صناعة الشعر " كما أشار صاحب العمدة .

إذن عملية التخاطب في النص الشعري عملية معقدة متشابكة الأطراف تتعلق بجانب متحقق داخل النص أو خارجه و جانب افتراضي يحتاج معه إلى قارئ حذق يخرج النص من الموجود بالقوة إلى الموجود بالفعل و يتم هذا عبر الأنظمة التواصلية الشعرية التي تجمع بين الإيقاع و التخييل ،يرتبط هذا النظام بقنوات التواصل الكتابية و الشفاهية ارتباطا تداوليا .

كما يحتاج النص الشعري إلى قواعد تخاطبية تؤطر عملية تناسله تبنى على قاعدتي الاحترام و الانتهاك اللتين تفضيان في الغالب لإنجاز فعل ما .

1- بول ريكور ، من النص إلى الفعل أبحاث التأويل ،تر محمد برادة ، وحسن بورقية ، عين لدراسات و البحوث الانسانية و الجتماعية ، القاهرة/مصر ،ط2001/1،ص :109

الفصل الثالث :

أفعال الكلام و تداولية النص الشعري

يقوم التخاطب الإنساني على عمليات معقدة ويحتاج لأنظمة تواصلية مختلفة تتراوح بين الكلامي وغير الكلامي ، ويزداد التعقيد حدة، إذا انتقلنا من التخاطب اليومي إلى التخاطب الأدبي، الذي تأخذ فيه أطراف العملية التخاطبية حضورا زئبقيا، فيصعب تحديد المتكلم والمخاطب ، وكذا الفصل بين المتكلمين في النص الأدبي، والأطراف المعنية مباشرة بالنص الأدبي ، ثم تحول تلك النصوص من قصد ذات معنية في زمن معين ،إلى نصوص منفتحة " تحلق في زمان ومكان بعيدين جدا عن أمكنة وأزمنة الانتاج "[1] .

إن تجاوز الزمان والمكان ليس الخاصية الوحيدة للنصوص الأدبية إذ يُنجز النص الأدبي عبر تجاوز يحدث داخل زمان ومكان الانتاج ، إنه تجاوز اللغة اليومية.

إن التجاوزات التي يبنى عليها النص الأدبي، تجعلنا نتساءل عن وظيفته التي تتجاوز حدود التواصل الاعتيادي ، وهل يمكن حصرها في الانطواء على الذات للتعبير عن المشاعر والأحاسيس، أم أنها تسعى إلى احتلال موقع خاص يؤهلها لتكون وسيلة تأثير وتغيير للعالم.

في الواقع سواء عبر الشعر عن أحاسيسنا، أو ساهم في تغيير العالم من حولنا يكون قد أنجز فعلا ما ، إن هذا االإنجاز جعل " نقاد الأدب ينظرون إلى نظرية أفعال الكلام بوصفها نظرية تساعد على إضاءة الصعوبات النصية ، أو تساعد في فهم طبيعة الأنواع الأدبية"[2] .

فكيف تحقق نظرية أفعال الكلام هذا المعنى؟

1–Dominique Maingueeneans,Pragmatique pour le discourse litteraire, Bookpole, press, 1er ed, 1992, p :27

2 - Steven Levinson, pragmatics ,cambridge university press, united kingdom, 12th ed, 2000.p:226

❖ **نظرية أفعال الكلام:**

لقد بدأت مسيرة أفعال الكلام بالثورة على مفهوم الوصف المسند في الغالب للغة ، والذي أقصى كثيرا من العبارات المستخدمة بحجة عدم خضوعها لمعيار الصدق والكذب،و فـــي هذا الصـــدد بدأ أوستين عمله " بالكشف عن التعارض بين نوعين من المنطوقات ،هي المنطوقات التقريرية الوصفية (constative utterences) ونوع آخر يتشابه مع النوع الأول تشابها ظاهريا في البنية غير أنه لا يقوم بالوظيفة التي يقوم بها هذا النوع(...) ويسمـــى أوستين هـــذا النـــوع بالمنطوقات الأدائيـــة(performative utterences)"[1].

وإذا كانت المنطوقات الأولى تجرى عليها قوانين الصدق والكذب ، من مثل قولنا الجو جميل، فإن النوع الثاني من الملفوظات لا تحكمه هذه القوانين ، وذلك من مثل قولنا افتتح الجلسة*، "ويحتاج في مقابل ذلك إلى جملة من الشروط تضمن نجاحه"[2].

إن انتاج هذه الملفوظات "يتيح للمتكلم أو الكاتب إنجاز عمل أكثر من التلفظ بقول فقط "[3]."وهي ملفوظات إنشائية ، ليست صادقة ولا كاذبة، وعوض هذا هي ناجحة أو غير ناجحة"[4].

---

1 : صلاح اسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت /لبنان، ط1993/1، ص:137،138

* : إن هذا المثال دائر في أغلب الكتب التي تتناول أفعال الكلام لذا لم ننسبها إلى مرجع معين.

2 – Geoffrey leech, principales of pragmatics, longman published, 9th , 1996 p: 179

3- John lyons an introduction combridge university press, linguistic semantics, 2nd published 1996.p:238

4 – Geoffrey leech, principales of pragmatics, 1996 p :179

إن الملفوظات الإنشائية هي " تلك التي تستخدم اللغة لانجاز أفعال ما، تسمح هذه الأفعال بالسؤال والأمر والوعد والتهديد "[1].

لقد بدأ مفهوم الفعل الكلامي بالتفريق بين الوصف والإنشاء، غير أن أوستين تخلى عن هذا التعريف تدريجيا، " وانتهى ما وصل إليه أوستين بشكل يناقض ما بدأ به فإذا كان قد بدأ بتصنيف معين للملفوظات فقد وصل إلى تعميم النظرية على جميع الملفوظات "[2].

إن هذا التعميم غير من وظيفة " الملفوظات التي لا تستخدم للتعبير عن قضايا فقط بل لإنجاز أفعال"[3].

❖ **مفهوم الفعل الكلامي:**

قبل تحديد مفهوم الفعل الكلامي نشير إلى أن الترجمات اختلفت في المصطلح بين الفعل الكلامي ، والفعل القولي، والفعل اللغوي، ويتعمق هذا الاختلاف في مكونات الفعل الكلامي، سيما الفعل الإنجازي والفعل التأثيري، ونشير إلى أننا نستخدم الفعل الكلامي كترجمة (speesh act) ، والفعل الإنجازي، ترجمة للفعل (illocutonry act) والفعل التأثيري ترجمة للفعل (perlocutonry act)، وعند الاقتباس سنبقى على الترجمة كما يفضلها صاحبها.

الفعل الكلامي هو كل ملفوظ يفضي التلفظ به في شروط معينة ، إلى حدث أو فعل، ينتج هذا الفعل آثارا قد تكون لغوية، وقد تكون غير لغوية، " وقد فرق أوستين بين ثلاثة أنواع أساسية يمكن من خلالها إنجاز شيء ما من خلال التلفظ "[4].وهي على التوالي:

1-فعل القول(locutonry act):

---

[1] -John lyons, p:242
[2] -Liven Stevenson ,pragmatics p: 23
[3]-ibid, p:203
[4]- Livenon Steven , pragmatics،, p: 236

وهو عملية الانتاج الصوتي والتركيبي والدلالي للملفوظات ، فقولنا "الجو جميل" يشكل ملفوظايتشكل من أصوات تتركب هذه الأصوات بشكل يفضي لإكساب الجملة دلالة معينة.

2 –الفعل الانجازي(illocutonry act):

يرى أوزولد ديكرو أنه " من الصعوبة إن لم نقل من المستحيل تقديم تعريف للفعل الإنجازي"[1]، ومع ذلك يمكن القول إن هذا الفعل هو نتاج الفعل السابق وهو " الفعل الانجازي الحقيقي(...) وهو القيام بفعل ضمن قول شيء"[2].

3–الفعل التأثيري (perlocutonry act):

"أو الفعل بواسطة القول "[3].إن الفعل الإنجازي يحدث أثرا معينا على المخاطب، كأن يستجيب المخاطب مثلا للأمر بغلق النافذة أو فتح الباب، وهو صورة من صور تحقق الفعل الإنجازي.

" ونجد في هذه النظرية أن الفعل الإنجازي يتعلق بالمرسل ، أما الفعل التأثيري فإنه يتعلق بالمرسل إليه، لأنه يتوجه إليه، وقد لا تكتمل دائرة التأثير فيه إلا عند حدوث رد فعل من المرسل إليه"[4].

والـــمـــلاحظ علـــى نظريـــة أفـــعال الكـــلام ، أن الأفعـــال الثـــلاثـــة (القولي ،الانجازي والتأثيري) وإن كانت تتضافر لتشكيل الفعل الكلامي، فإنه " يضيق أحيانا ليعني الفعل الإنجازي، أو قوة الفعل الإنجازي فقط"[5]

---

[1]–Oswald Ducrot , dire et ne pas dire , principes de sémentique linguistique , imprission , parneond , Paris/France,2003, P :280.

[2] –مسعود صحراوي ، التداولية عند العلماء العرب ، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة بيروت/لبنان ،ط2005/1،ص :42.

[3] – طالب هاشم طبطبائي ، نظرية الأفعال الكلامية ،مجلة الفكر العربي المعاصر ،مركز الإنماء القومي بيروت/لبنان ،ع 98/99 ،1992،ص :66.

[4] : عبد الهادي بن ظافر الشهيري، استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت /لبنان، ط 1 /2004. ص :75

[5]-George yule, pragmatics, oxford university press,5th in,p49

غير أن الفعل التأثيري ، في تصورنا لا يقل أهمية عن الفعل الانجازي، فإذا كان الفعل التمريـــري (الانجازي) هو وحدة المعني في الاتصـــال و حين يقول المتكلم شيئا ما (...)يحاول توصيل ما يعنيه للسامع ، فإذا أفلح سيكون قد أدى فعلا تمريريا (إنجازيا)[1]، إننا في الواقع نسلم من جهة أخرى، بأهمية الفعل التأثيري، لأن معيار فلاح فعل المتكلم هو الأثر الذي سيظهر على السامع، إذن الفعل التأثيري هو فرصة للوقوف على سلامة وصول الرسالة أو سلامة الفعل الإنجازي.

ولتوضيح هذا الطرح نأخذ هذه الجملة (الجو جميل) ، والتي تحمل قوة إنجازية أمرية غير مباشرة تتحدد قيمتها في ظروف سياقية معينة فقط من خلال رصد الفعل التأثيري، الذي يتمثل في الاستجابة لما تحمله الجملة السابقة، وقد يؤدي عدم الاستجابة لهذا الأمر (أي عدم حصول الفعل التأثيري المرتجى من الإنجاز) إلى التعديل في الفعل الإنجازي، عن طريـــق زيادة بعض الوحـــدات اللغوية من مثل قـــولنا (الجو جميل، اخرجوا للعب).

إن هذه الزيادات تؤدي إلى تغيير الفعل الكلامي ككل، إذ يتغير الفعل القولي، وتتغير بموجبه قوة الفعل الإنجازي.

و قد يؤدي الفعل التأثيري إلى تعديل في الفعل الكلامي ككل، قد تنتهي هذه التعديلات بتبديل نوع الفعل الكلامي، وتحويله من فعل كلامي مباشر إلى فعل كلامي غير مباشر أو العكس.

[1] : جون سيرل. العقل واللغة والمجتمع، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء/المغرب، ط1 /2006،ص 203

❖ **الفعل الكلامي المباشر(Direct speech act):**

"هو الحدث الكلامي أو الخطابي الذي يدل عليه ملفوظ معين دلالة مباشرة وحرفية "[1]من مثل قولنا "أخرج"، التي تعني أمر أحدهم بمغادرة المكان، أو قولنا "كم الساعة"، التي تعني طلب الحصول على معرفة بخصوص الوقت، وعلى هذا فإن الـــفعل الإنجازي المباشـــر " هو الذي يعتمد المتكلم من أجل تحقيقه والمخاطب من أجل اكتشافه والتعرف عليه علـــى ما تحتويه البنية اللسانية الشـــكلية للملفوظ مباشرة "[2]

ويساهم تعريف الفعل الكلامي المباشر إلى حد بعيد في تعريفنا للفعل الكلامي غير المباشر.

❖ **الفعل الكلامي غير المباشر(Indirect speech act) :**

نصادف في الحياة كثيرا من العبارات لا يتطابق معناها الدلالي، مع المعنى الذي رغب المتكلم في التعبير عنه، من مثل قولنا "صباح الخير" في مقام معين لا يتناسب مع استخدام العبارة للتحية الصباحية ، وإنما قد يفصح المقام عن استخدام هذه العبارة للسخرية والتهكم.

أو من مثل قولنا " اللهم ارزقني " إذ أن فعل الأمر هاهنا لا يرتبط بمعناه الحقيقي وإنما يخرج إلى أغراض أخرى، كالرجاء، والالتماس...إذن " نقول عن متكلم ما أنه قد حقق فعلا إنجازيا غير مباشر ، عندما يحقق في الواقع فعلين لغويين إنجازيين مختلفين من خلال ملفوظ واحد كأن يقول مثلا "هل تستطيع أن تناولني الملح"، ويكون

---

[1] : ادريس سرحان، طرق التضمين الدلالي والتداولي ، رسالة دكتوراه مخطوطة جامعة سيدي محمد بن عبد الله ، ظهر المهراز ،فاس/المغرب،1999/2000،ج2،ص:342

[2] – نفسه ص: 342

قصده ليس إلى السؤال الذي هو القوة الإنجازية الحرفية المباشرة لأسلوب الاستفهام ، وإنما هو الالتماس "[1]

و قد يفضي التواصل إلى إنجاز أفعال كلامية مباشرة وغير مباشرة"ويقتضي التواصل وجها لوجه عدة قنوات، إذ تكمل الإشارات الملفوظ (...) وتنتج هذه الإشارات أفعال غير لغوية تخضع لنفس المبادئ العامة للأفعال الكلامية "[2].

➢ **شروط انجاز الأفعال الكلامية:**

إن إنجاز الفعل الكلامي يخضع لمجموعة من الشروط، يتعلق بعضها بالمتخاطبين ويتعلق البعض الآخر بالمحتوى القضوي ، وقد حدد (George Yule)هذه الشروط بخمسة أنواع، هي الشروط العامة، (generale conditions) وشروط المحتوى (content conditions) ، والشروط التحضيرية (preparatory conditions) ، وشروط الوضوح (sincevty conditions) والشروط المحورية (essential conditions).

و قد تفشل بعض الأفعال في حالات خاصة ، تخترق فيها بعض الشروط كعدم مراعاة الظروف السياقية، " فجملة من قبيل افتتحت الجلسة لا تفضي إلى انتاج فعل كلامي ناجح إذا لم يكن المتكلم شخص خاص في سياق خاص (الشخص في هذه الجملة ، القاضي في المحكمة) "[3] .

وتتعلق الشروط العامة ، بالمتخاطبين، ومعارفهم اللغوية ، ومقاصدهم التواصلية أما شروط المحتوى، فتتعلق بالفعل الذي يرغب المتكلم في إنجازه، فالوعد والتحذير مثلا لا بد أن يتعلقا بالمستقبل (...) و تحتاج هذه الأفعال لشروط أولية (تحضيرية) فشروط الوعد الأولية مثلا اثنان

[1]- ادريس سرحان، طرق التضمين الدلالي والتداولي ص :345

[2] -Cathrine Kerbrate arechioni K ledates de langage dans le discour , théorie et fioctionnement , lirate Press, France2003, p150,151.

[3] –George Yule, Pragmatics, P :50

الأول، هوأن الحدث لا يتحقق بذاته، (بل يحتاج إلى من يحققه)، والثاني هو وجود آثار مترتبة عليه، وترتبط بهذه الشروط شرط الوضوح، أما الشرط المحوري فيتم فيه نقل السامع من حالة إلى حالة أخرى فالتحذير مثلا ينقل السامع من حالة عدم معرفة، بأحداث مستقبلية سيئة إلى حالة المعرفة. والأمر ينقل السامع إلى حالة إجبارية، ولهذا يتكون الشرط المحوري من محتوى الكلام ، والسياق ومقاصد المتخاطبين "[1].

إذن احترام الشروط السابقة ، يسمح بإنجاز أفعال كلامية ناجحة، وتختلف استعمالاتها تبعا للسياق الذي يستدعيها، وقد صنف أوستين الأفعال الكلامية تبعا" لقوة فعل الكلام كمايلي:

1- القرارات التشريعية(verdictives)
2- الممارسات التشريعية(exercitives)
3- ضروب الإباحة(commissives)
4- الأوضاع السلوكية(behabitives)
5- المعروضات الموصوفة(expositives)"[2]

وقد عمد إلى إلحاق كل صنف من الأصناف السابقة بقائمة أفعال فمثلا ألحق بقائمتي االإباحيات ، والسلوكيات الأفعـــال التالية على الترتيب " (أباح، أذن ، أجاز ، راهن وافق)، (أتحدى، أحتج ، أصادق ، أعادي) "[3]

ويذهب البعض إلى وجود أفعال في قوائم أوستين " تمتاز بكونها عالمية ، أي أنها موجودة في جميع اللغات، وتحتوي هذه الأفعال على إنجاز التقرير

---

[1] – George Yule, PragmaticsP50,51

[2] -جون أوستين نظرية أفعال الكلام العامة ،كيف ننجز الأشياء بالكلام ،تر،عبد القادر قينيني ، افريقيا الشرق ،الدار البيضاء المغرب ،دط،1991،ص:174

[3] –نفسه ،ص:180

والاستفهام والتوجيه، وقد أجمع الفلاسفة على أن هذه الأقسام الثلاثة ليست عالمية فحسب، بل وأساسية لاعتبارين:

أولهــما ،لا وجود لأي مجتمع إنساني فـــي غياب فعالية هــذه الأفعـــال ،والشيء الثاني هو انتظام هذه الأفعال في جميع المجتمعات مع مراعاة قد تكبر أو تقل للخصوصيات المجتمعية "[1].

إذن اشتراك البشر في قائمة الأفعال السابقة وتغلغل الأفعال الكلامية في حياتهم يدفعنا إلى القول " أن الوحدة القاعدية في التواصل الكلامي ليست هي الوحدة المعجمية أو الجملة، ولكنها الفعل الكلامي "[2] طبعا مع ما للفعل الكلامي من خصوصيات سياقية بالدرجة الأولى " فالتعميد مثلا لا يأخذ شكل الفعل الكلامي إلا في سياق المجتمع المسيحي و ملفوظ من قبيل أنت طالق ، لا يؤدي إلى حدث الطلاق إلا في سياق خاص هو سياق المجتمع الإسلامي "[3].

وجدير بالذكر أن الأفعال الكلامية تحتل حيزا واسعا فـــي الحياة الإسلامية ، ففعل الطلاق يتم بالتلفظ، والدخول في الإسلام يحدث بالتلفظ بالشهادتين -طبعا مع توفر النية أو القصد- ، ولعل الفضاء الذي تجلت فيه أهمية الأفعال الكلامية في الخطاب الإسلامي ، هو أعمال الأصوليون،" فرغم أن الوضعية الابستمولوجية لتصنيف أوستين ، وتصنيف الأصوليون تختلف ولكن مع ذلك لم يمنع من وجود قواسم

---

[1] –john lyons linguistic semantique, p: 251 252

[2]– نور الدين رايص ، نظرية التواصل واللسانيات الحديثة ، مطبعة سايس ، فاس /المغرب، ط1/ 2007، ص:204

[3] –steven. C leevinon, pragmatics, p: 230

مشتركة أدت إلى تقارب النتائج"[4] مـــع مراعاة لقضـــايا تتعـــلق " بالدين و العادات الاجتماعية و غيرها "[5]

و يلعب السياق دورا محوريا في تحديد القوة الانجازية للفعل الكلامي فمنطوق من قبيل " افتتحت الجلسة " قد يعني في سياقه الملائم جلسة المحاكمة ، وقد يعني خارج هذا السياق تعبيرا غير حرفي عن جلسة حديث عائلي، أو للسخرية بجماعة تغتاب شخصا آخر، وهكذا دواليك.

و قد يتحول الفعل الكلامي المباشر ، خارج سياقه إلى فعل كلامي غير مباشر.

إن الأفعال الكلامية غير المباشرة تخترق حياتنا بشكل واسع حتى أن البعض يذهب إلى أن الكلام الحر في أسطورة لا وجود لها فـــي الواقع، " فكل الكلمات تحتضن على سبيل الاحتمال استعارة "[1].

إن تسلل الاستعارة لحياتنا وكلامنا اليومي هو حضور للخيال بشكل أو بآخر فماذا عن الفعل الكلامي والخيال؟

- **<u>الفعل الكلامي والخيال</u>:**

قد يستدعي الخيال بشكل أو بآخر في تواصلاتنا اليومية، ولكن ليس بالقدر الذي نجده في النصوص الأدبية فهي أعمال تخيلية على عدة مستويات، إذ يتألف الشعر "من التخاييل الضرورية ، وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ ، و الأكيدة و المستحبة وهي تخاييل اللفظ في نفسه ، و تخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم"[2].و الشأن نفسه

---

4 –يحيى رمضان القراءة في الخطاب الاصولي .الاستراتيجية والاجراء عالم الكتب الحديث ، الأردن/عمان ط1/ 2007، ص :269

5 –JohnLyons, emgnstic semantic, p: 252

1 – محمد الولي . الاستعارة في محطات يونانية و عربية و غربية منشورات دار الأمان الرباط/المغرب،ط2005/1، ص:415

2 – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب خوجة ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت لبنان ، ط1989/2، ص: 89

بالنسبة للرواية ، إذ يحضر الخيال على مستوى الشخصيات والأحداث ، وغيرها.

إن الأعمال الأدبية " ضرب من الاستعارة القصوى فدلالتها تتجاوز الملفوظ ذاته، وترتكز على مواصفات مضمرة خاصة، وعلى عقد واقع بين الكاتب والقارئ، إنها طريقة مخصوصة في اللعب مع اللغة "[1]،فهل يفضي هذا اللعب إلى إنجاز فعل كلامي أم لا.

يذهب (Maingueneaus) إلى وجود اتجاهين أساسيين ، يرى أحدهما أنه توجد أفعال كلامية خاصة بالأدب ، سواء كانت مباشرة ، أو غير مباشرة، ويذهب الاتجاه الآخر إلى أن الخطاب الأدبي هو تحويل لأفعال كلامية جادة " [2]

في حين يقترح "جيرارجينت اعتبار الخيال السردي نتيجة للأفعال اللغوية غير المباشرة"[3].

ولعلنا نرجح الرأي الذي يرى في الأعمال الخيالية أفعالا كلامية غير مباشرة إذ أن" نظرية أفعال الكلام تبدو أكثر خصوبة إذا طبقت على استعمالات لغوية متعددة مثل القول الاستعاري أو التهكمي "[4]ويجب أن يراعى في النظر إلى الأعمال الأدبية أنها ليست ملفوظات منعزلة بل كيان متكامل.

إن مثل هذه النظرة تقودنا إلى اعتبار الأعمال الأدبية أحداثا كلامية بدل كونها أفعال كلامية.

- **الحدث الكلامي(Speech event)**

---

[1] – فيليب بلانشيه ، التداولية من أوستين ؟إلى غوفمان ،تر/صابر الحباشة،دار الحوار اللاذقية/سورية،ط1/2007،ص 149.

[2]–Dominique , Maimgueneans ,Pragmatique pour le discours litteraire , P 24.

[3]- Ibid,P24

[4]-JEF VERSCHUREN, JAN –OLA OSTMAN, JAN BLOMMAERT;Hand Book of Pragmatics Manual,John Benjamins Pblishing Company ;1994.P:

هو مفهوم من المفاهيم التي تدور في فلك الفعل الكلامي .وهو سلسلة من الأفعال الكلامية ،أو " نشاط يظهر في التفاعلات الخطابية واللغوية بطريقة تواضعية تفضي إلى نتيجة ما، ويمكن أن يحتوي على فعل كلامي مركزي ولكن يمكن أيضا أن يحتوي (الحدث الكلامي) على منطوقات تقود إلى ردود أفعال متتابعة ،تبني الفعل المركزي "[1].

و يرتبط الحدث الكلامي ،بالتفاعل بين الأطراف المتخاطبة ،الذي يفضي إلى الكشف عن الفعل المركزي ،سواء صرح به ،أو كان مضمرا و تتضافر سلسلة الأفعال الكلامية الأخرى في إنشائه.

وبهذا يكون الحدث الكلامي في حاجة لطاقة تفاعلية بين المبدع من جهة والقارئ من جهة أخرى.

ولعل الحدث الكلامي ،هو الأقرب للتعبير عن الأعمال الأدبية بوصفها حدثا ما ،لهذا الحدث طاقة استيعاب الزمان والمكان من جهة ثم تجاوزهما من جهة أخرى.

وقد تظهر القيمة الإنجازية لهذا الحدث ،كما هو الشأن في الأعمال الوعظية القصصية التي تضطلع بدور الشاهد ،"الذي يكتسب قوته الإقناعية ،أي فعاليته التداولية من خاصيته الحكائية "[2].وقد لا تظهر "القيمة الإنجازية للعمل الأدبي في زمن ظهوره بل في أزمنة لاحقة، لأن القيمة الإنجازية عادة مشفرة "[3]، والعثور عليها جهد مبذول من طرف القراء الذين يتمتعون " بحق قراءة الأفكار الخلفية للمتكلم والتنقيب عن المعاني المسكوت عنها ،وذلك في حدود معينة بالطبع تقوم على مقاومة الضغط اللامتناهي للدينامية الترابطية والتحكم في التوالد الفوضوي للعلامات"[4].

---

[1] :George Yule, Pragmatics p :57

[2] : محمد الولي ، الاستعارة، ص: 417

[3]-Orecchioni, les actes de langage p :24

[4] : إدريس سرحان ، طرق التضمين الدلالي والتداولي، ص:103

إذن قد تحتجب القوة الإنجازية للحدث الكلامي إلى حين وجود قارئ يكفل ظهور جزء من هذه القوة ،إن ظهور القارئ وفعله هو ما يسمى بالفعل التأثيري ، وبهذا يصبح الحدث الكلامي الإبداعي ،هو الفضاء الذي يتيح ظهور أهمية الفعل التأثيري في الحقل التداولي، إذ أن ظهور قوة الفعل الإنجازي متوقفة على حدوث الفعل التأثيري .

إن هذا الكلام مشترك بين النصوص الإبداعية السردية والشعرية ،غير أن للأحداث الكلامية الشعرية خصائص أخرى ،" لأننا لأجل أن نكتب أثرا نثريا جيدا ينبغي أن نتوفر على شيء نقوله ،وذلك الذي لا يتوفر على شيء يقوله يمكنه مع ذلك أن يصنع أبياتا ويرتب قوافي (...) الشعر لا يصنع بالأفكار وإنما يصنع بالألفاظ "[1].

إن الشعر تجربة إبداعية مختلفة عن التجربة الإبداعية السردية ، وإن اتفقتا في الرؤية الخاصة للعالم، فهما "إنجاز لغوي تغيرت طبيعته التمثيلية المرتبطة بمستوى النمذجة الأولية ليصبح تأويلا رمز يا للعالم أي بناء لغوي ،ذا بعد تنوب فيه النمذجة التأويلية عن النمذجة التمثيلية فيكسب لذلك قدرة خاصة على أن يجاوز تصور لواقع محدود إلى تصور واقع رمزي بديل "[2].

ويحتاج الشعر بالإضافة إلى هذا إلى عناصر أخرى " فالشعر قول غير مبتذل مخيل وكائن عن انفعال ولذة (...)ويقترن إلى إيقاع صوتي شبيه بالإيقاع الموسيقي"[3].

إذن يحتاج الإنجاز الشعري إلى وحدات إضافية هي " وحدات الوزن وهي وحدات متشابهة ومتخالفة فيما بينها وينعكس هذا التشابه

---

[1] : محمد الولي ، الاستعارة، ص 320

[2] : ادريس بلمليح، المختارات الشعرية أجهزة تلقيها عند العرب،منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية الرباط /المغرب،ط1995/1 ، ص :101

[3] : نفسه ص :159

والاختلاف في مستوى البنية الصوتية بالدرجة الأولى، إذ هي المادة التي تمتلئ بها وحدات الوزن على أساس أنها وحدات إخبارية فارغة"[4].

تتوزع هذه الوحدة بشكل سطري و عمودي يفضي إلى تنمية الحدث الشعري الكلامي الذي يصبح مميزا ببنية صوتية خاصة تضع المتلقي في الحسبان ، فشكل القصائد هو:

________________ ________________

________________ ________________

يسمح هذا الشكل بوجود مسافات زمنية فاصلة بين الأشطر وكذا بين الأبيات تمثلها القافية،إن الوقفات التي يضعها شكل الشعر العربي القديم هي وقفات تداولية تتيح للمتلقي زمنا قصيرا يقف فيه عندما يمكن أن يحيل عليه الشطر الأول ليركب في الوقفة التي تمثلها القافية بين المحتوى الدلالي للشطرين وربما قد يتنبأ من خلال القافية بما سيسفر عنه البيت الموالي وتسمح له وقفة ما بين الأشطر مرة أخرى إما بتعديل الافتراض السابق أو بتأكيده، ويدعم هذا الافتراض نظام المشافهة الذي اعتمدته النصوص الشعرية القديمة، التي عادة ما يتم القاؤها بحضور الجمهور وبالتالي لا بد من شكل يحقق أو يساعد في خلق التفاعل بين المبدع والجمهور وهو ما قد يحققه شكل القصيدة القديمة.

إن هذا التفاعل الحاصل من خلال شكل القصيدة يسمح بالوقوف على الفعل الذي أنجزته غير أنه وقوف مبدئي قد يلغى بالقراءة المتأنية.

وبتحول نظام الشعر العربي القديم من المشافهة إلى الكتابة ربط في الكثير من الحالات بين القصيدة والفعل المراد إنجازه "فالمتكلم هو الشاعر و المتلقي هو فلان أو فلان و المناسبة هي كذا أو كذا أي أن الشخص الذي يروي القصيدة يقيدها بزمان و مكان محددين ، و حـــدث

[4] : نفسه ص : 165

و شخصـــيات معلومة ، بحيث يضـــع لكل قصيدة ملفا يساعد على فهمها "[1].

إن الملف الملحق بالقصيدة يحيل إلى فعل معين كالمدح أو الهجاء أو الرثاء، غير أن ما يميز القصيدة العربية القديمة هي طريقة بنائها التي أوحت للكثيرين بأنها مجموعة أغراض متباينة، " إذ أن الشاعر يترك آثار الديار ويتحدث عن رحلته على الناقة، ويشبه الناقة بحيوان آخر ، ويصور هذا الحيوان وما يتعرض له، ثم يتركه إلى غرض آخر يقولون إنه غرض أساسي وهكذا تبدو القصـــيدة ممزقة ويبدو عقل الشاعر مفككا "[1]،"وقد غدت هذه الفكرة بحكم تواترها مسلمة يرفض البعض مناقشتها "[2]، مع " أن فكرة الموضوعات فكرة رديئة لا تقوم على تمييز حقيقي "[3]، فالفعل الإنجازي المصرح به في الملف السياقي للقصيدة من جهة ، ثم الاعتماد على مبدأ العلاقة الذي يلزم المتكلم أن يكون لكلامه علاقة بموضوع الحوار، من جهة أخرى،يجعلنا نفترض أن تلك الأغراض المتباينة مرتبطة بعلاقة ما مع الفعل الإنجازي المصرح به، ويكون كل غرض بمثابة فعل كلامي يمثل جزءا من الحدث الكلامـــي، " إذ أن مهمة كل ملفوظ هي إنجاز فعل كلامي ، فلا وجود إطلاقا لملفوظ لا ينجز فعلا "[4].

وبالتالي تنطوي الأغراض على أفعال كلامية تضمر علاقة ما بالفعل المحوري أو المركزي، وهنا تبدأ وظيفة المتلقي في صناعة الحدث

---

[1] – محمد خطابي ، لسانيات النص ، ص: 299

[1]– مصطفى ناصف دراسة الأدب العربي ، الدار القومية للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر، د ط ،د ت ص 233

[2] –سامية الدريدي ، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة بنية وأساسية، عالم الكتاب الحديث الأردن /عمان ، ط1 2008 ص 435

[3] – مصطفى ناصف ، الكتاب السابق ص 231

[4] – إدريس سرحان ، طرق التضمين الدلالي و التداولي ،ص 341

الكلامي، عن طريق قدراته التأويلية، التي يجب أن تتم في ضوء المعطيات التضمينية التي بثها المتكلم في نصه.

➢ **مكونات الحدث الكلامي:**

يتكون الحدث الكلامي الشعري من مجموعة من الأفعال الكلامية التي تربطها علاقة ما بالفعل الكلامي المركزي، والذي قد يكون معطى أولي قبل قراءة القصيدة وقد يتم كشفه بالقراءة الأولية للقصيدة، ليعاد في مرحلة موالية ربطه بالأفعال الكلامية الأخرى ، وبالتالي أهم فكرة في بناء الحدث الكلامي الشعري هي فكرة العلاقات التي تجعل من الأفعال الكلامية الجزئية تتضافر في سبيل الوصول إلى الفعل المحوري.

إن فكرة العلاقات تعول كثيرا على القدرة التأويلية للقارئ الذي يقوم عبر سلسلة من الافتراضات ثم الاستدلالات ببناء سلسلة الأفعال ،ويتكون كل فعل من الأفعال الكلامية الشعرية مما يلي:

1- **الفعل القولي**، يتشكل من صوت وإيقاع وتركيب ودلالة.

2 -**الفعل الإنجازي الشعري**، يتكون من فعلين على الأقل ، فعل مصرح به من طرف المتكلم ، وفعل كامن، إن ميزة الفعل الكامن في القصيدة هو أنه فعل غير ثابت، يتباين تبعا للسياق، وكذا تبعا للقارئ الذي قد يتحول إلى متكلم بالنص الشعري، مخفيا صورة المتكلم الحقيقي.

3 -**الفعل التأثيري** الشعري، تتباين الأفعال التأثيرية بين السلوكي واللغوي، وقد يعد الفعل الإنجازي الكامن صورة من صور الفعل التأثيري إذ أنه يعتمد على الطاقة التأويلية أو الاستعابية للمتلقي.

و يمتاز الفعل الكلامي الشعري بظهور الوحدة الإيقاعية في شقه القولي وبالتشابك الكبير بين الشقين الإنجازي والتأثيري، فالفعل الإنجازي المقصود من طرف المبدع يلفه الغموض، والفعل الإنجازي المتوقع

مؤجل إلى حين حدوث الفعل التأثيري.ولتوضيح ما تحدثنا عنه بشأن الحدث الكلامي وأفعاله ، سنتناول فيما يلي أمثلة تحليلية.

- **تعدد الأغراض وإنجاز الفعل الواحد:**

تبدو القصيدة كما أشرنا مجموعة من الأغراض قد يبدأها الشاعر بالبكاء على الأطلال وينهيها بالمدح أو الافتخار وقد وصلنا سابقا إلى التسليم بوجوب تجاوز هذا الطرح واعتبار القصيدة حدثا كلاميا يتشكل من فعل كلامي نواة أو بؤرة يتم انجاز هذا الفعل البؤرة عن طريق إنجاز أفعال كلامية أخرى تربطها علاقة ما به وسنأخذ نموذجا صرح فيه بالفعل البؤرة.

يقول عمرو بن أحمر:

"بان الشبــاب وأفنى ضـــعفه العمـــر　　　لله درك أي العيـــش تنتـــظر

هل أنت طالب وتـــر لســت مدركـــه　　　أم هل لـــقلبك عن ألافه وطر

أم كـــنت تعرف آيـــات، فقد جعـلـــت　　　آيات إلـــفك بالودكـــاء تدثـــر

أم لا نـــزال نـــرجـــي عيشـــة أنـــفا　　　لم ترج قبل ولم يكتب بهازبر

يلحى على ذاك أصحابي، فقلت لهـــم:　　　ذاكم زمان وهذا بعده عصر"[1]

يبدأ النص بتوجيه الخطاب إلى ذات غير محددة يشير إليها بالضمير أنت الذي يوسع دائرة المخاطب فيبدو الجميع معنى به سيما وأنه يتحدث عن قضية محورية تمس الجميع وهي رحيل الشباب، غير أن هذا التمويه يختفي بنهاية المقطع ، إذ يتضح أن الشاعر لا يخاطب فردا معينا بل الكلام السابق هو مخاطبة الصحب للشاعر،إذن أوهمنا الشاعر أنه مخاطب ليتضح أنه هو المخاطب.

---

[1] – الجمهرة ص :675،676

إن لعبة إخفاء الأطراف المتخاطبة داخل النص بهذا الشكل هي أول فعل كلامي غير مباشر نقف عليه، فلماذا أوهمنا الشاعر في بداية النص أنه هو المتكلم أيهفو لإنجاز فعل ما بهذا السلوك؟وما هي القوة الإنجازية لهذا الفعل السلوكي؟

إن بنية هذا الفعل السلوكي تشكل كمايلي:

أوهمك أني أخاطبك
موضوع الخطاب مشترك بيننا
أنا لا أخاطبك بل أنا المخاطب

أنا لم أوهمك
الموضوع المشترك هو الذي أوهمك

إن الموضوع المشترك وهو دنو الشـيب ثم التنبيه الذي يحمـله السؤال " لله درك أي العيش تنتظر "هو الذي أدى إلى ظهور احتمال عدم تحديد المخاطب، وأنجز الشاعر من خلاله فعلا كلاميا غير مباشر يحمل قوة إنجازية إخبارية، مفادها أنت معنى مثلي بالخطاب وتحقق هذا الفعل عبر طريقة بناء النص التي قدمت السؤال وأخفت الأطراف المتخاطبة.

بعد هذا الفعل الكلامي غير المباشر نجد الشاعر قد صاغ المقدمة في شكل سلسلة من الاستفهامات وهو سلوك آخر يحتاج إلى التأويل.

يشكل أول تساؤل في النص فعلا كلاميا غير مباشر فواضح أننا لا ننتظر جوابا عن ذلك الاستفهام وبالتالي خرج الاستفهام عن معناه الحقيقي لأداء أغراض بلاغية أخرى.

ويفضي التساؤل السابق (لله درك أي العيش تنتظر) إلى مجموعة أخرى من الأسئلة يفترض أنها احتمالات جواب لذلك السؤال(هل أنت طالب وتر، أم أنت،.....).

تتظافر هذه الاحتمالات لتبني مرة أخرى فعلا كلاميا تقريريا غير مباشر ، فالسامع يفهم من الأسئلة المطروحة تباعا أن هذا الشخص متمسك بالحياة

إلى درجة كبيرة رغم ما تتطرحه الأسئلة من تناقضات تحول دون هذا التمسك.

فقد بنيت الاحتمالات التي قدمتها الأسئلة بشكل حجاجي، يقدم السبب المحتمل للتمسك بالحياة في شكل استفهام يلغيه استفهام آخر كما في قوله (هل أنت).

أوفى شكل استفهام يلغيه إثبات

أم كنت تعرف آيات فقد جعلت آثار إلفك بالودكـــاء تندثـــر

وقد ولدت طريقة طرح الأسئلة إيقاعا يعمق الحيرة التي خلفتها الأسئلة:

هل أنت ← احتمال جواب غير كاف

أم هل ← إلغاء الاحتمال السابق

/ أم كنت ← الرجوع بالاحتمال إلى زمن ماضي

/ أم لا تزال ← التقدم بالاحتمال ليستوعب الزمن الحاضر والمستقبل

إن المستوى الإيقاعي الذي صنعته الأسئلة سار بوتيرة أفضت إلى إنجاز فعل كلامي غير مباشر نبأ بانقضاء الأسئلة وقد تحقق هذا على مستويين, مستوى أفقي ومستوى عمودي.

هل أنت طالب وتـــر لســت مدركه أم هل لقلبـــك عن ألفـــه وطر

هل أنت ← تناظر أفقي ،أم ← هل ظهور وحدة جديدة تفيد التخير (أم) إلى جانب الوحدة المشتركة (هل) .

أم كنت ← غياب الوحدة السابقة و تعويضها بالوحدة البديلة (أم) ← تناظر عمودي .

ثم العودة مرة أخرى إلى التناظر الأفقي ولكن بشكل ضيق إذ تم على مستوى الشطر فقط وغابت فيه وحدات الاستفهام: لم ترج قبل ولم تكتب بها زبر

وهذا التناظر الايقاعي الأفقي الشطري يرتبط بالايقاعين السابقين ، يرتبط بأحدهما شكليا إذ يتم التناظر في

بان الشبـــاب وأفنى ضـــعفه الكبر،   لله درك أي العيش تنتـــظر

و

أم كـــنت تعرف آيـــات، فقد جعـــلت   آيـــات إلفك بالودكاء تدثـــر

تناظرا أفقيا

ويرتبط بأحدهما دلا ليا: لم ترج قبل ← أم كنت

↓ ↓

ماضي   ماضي

إذن تشكلت البنية السابقة من فعل قولي أنتج فعلا كلاميا إنجازيا إخباريا أخذ شكل الاستفهام وتضمن قوة إنجازية إخبارية مفادها تمسك هذا الرجل بالحياة.

إن الفعل الإنجازي الإخباري والذي تم عن طريق الأسئلة المطروحة ، يحمل قيمتين إنجازيتين، القيمة الاستفهامية المتحققة من الشكل ، والقيمة الإخبارية المتحققة من التضمين .

إن القيمة الاستفهامية تعود للظهور بانتهاء البنية السابقة (المقدمة) بالإجابة عن الأسئلة السابقة:

يلحى على ذاك أصحابي فقلت لهم   ذاكـــم زمان وهذا بعـــده عصـــر

إن الجواب الذي قدمه الشاعر يحمل قيمة إخبارية ذاكم زمان وهذا بعده عصر.

تلغى بموجبها القيمة الإنجازية الإخبارية السابقة (المبنية على الرغبة في الحياة) إذ يوعز الرغبة في الحياة المتضمنة في الأسئلة إلى زمن ماضي.

إن القيمة الإنجازية الأولى والقيمة الإنجازية الثانية تتولد عنهما قيمة تأثيرية* وهي قيمة تشويقية تأخذ حضورا استفهاميا في ذهن القارئ مفاده لماذا تلك الرغبة الشديدة في الحياة ، ثم لماذا تبدلت هذه الرغبة وأوعزت إلى زمن ماض.

إذن تنتهي المحطة الأولى وقد أنجز الشاعر من خلالها فعلا تأثيريا تشويقيا يحث على البحث عن إجابة للأسئلة المطروحة، وينطلق الشاعر إلى محطة نصية أخرى هي الرحلة يقول الشاعر:.................

إن أول ما يميز هذه المحطة هو الانفصال الذي يبدو بينها وبين المحطة السابقة،إذ كان الشاعر يتحدث عن رغبة شديدة في الحياة ثم بدأ في الحديث عن الرحلة وتشبيه الراحلة حينا بالقارب وحينا آخر بالبقرة.

وللبحث عن العلاقة بين الوحدتين ننطلق من التسليم بأن هذه الوحدة تفضي لإنجاز فعل كلامي ما، ونفترض أن له علاقة بالفعل الكلامي المنجز سابقا.

ولعل ما يشد الانتباه هو تشبيه الناقة بالقارب ثم تحول التشبيه فجأة إلى بقرة يأخذ التشبيه الثاني حيزا نصيا واسعا ويعتمد على عنصر الحـــكي الذي يفضي إلى خلق معادل موضـــوعي كما أشارت الكثير من الدراسات ، وهي إشارات تسمح لنا بإمكانية البحث عن الفعل الكلامي الذي ينجز من خلال هذا التصوير .ينطلق البحث من ضرورة قطع الصلة بين النص والواقع على اعتبار أن النص الشعري " ليس تحويلا للمعاني الحرفية المرتبطة بمرجع محسوس"[1].وفي سبيل هذا يجب التعامل مع العناصر الموجودة في القصيدة بوصفها رموزا لا حقائق.

* – إن هذه القيمة التأثيرية غير ثابتة وقد تأخذ شكلين يرتبطان بموقف القارئ من القصيدة القديمة، قد يراها قارئ ما وحدة متكاملة وقد يراها قارئ آخر مجموعة أغراض منفصلة

[1] : إدريس بالمليح، المختارات الشعرية، ص: 88

يـبدأ الشاعر بوصـف البقرة التي يعطيها "اسـما يحـيل علـى الحياة (مارية)، كما يقدم صورة عن لونها (لؤلؤان) وعلاقة الحنو التي تربطها بصغيرها، تتضافر هذه الدوال لتعيدنا إلى الفعل الكلامي المنجز في المقدمة والذي أومأ إلى الرغبة في الحياة غير أن المشهد لا يقف عند هذا الـحد بل يظهر طارئ جديد، يسعى لبتر العلاقة بين البقرة وصغيرها ، كما يقول الشاعر:

ظلت تماحل عنه عسعسا لحما يمشي الضراء خفـيا دونه النظر

إن إضافة هذا العنصر الجديد يفضي إلى تعديل الفعل الكلامي السابق والذي أومأ إلى الرغبة في الحياة، ويتيح لنا البيت المذكور أعلاه أن نقف على فعلين كلاميين هما:

1- الفعل الأول متمم لفعل البقرة الراغبة في الحياة، ويتجسد من خلال فعلها (ظلت تماحل).

2 -الفعل الثاني يمثل عائقا يحول دون إنجاز الفعل السابق ويتجسد من خلال أوصاف الذئب والتي أخذت حيزا نصيا كبيرا (عسعسا لحما يمشي الضراء خفيا دونه النظر) .

إن هذه المعطيات لا تكفي للوقوف على الفعل المنجز من خلال هذه المحطة النصية إذ لابد من الوقوف على المشهد كاملا.

يصور بقية المشهد سرور الذئب بتحقيق مراده الذي أسهمت فيه البقرة بغفلتها، غير أن المشهد ينتهي بوصول البقرة إلى مكان غيث يعج بالبقر والأرام مما يعيد صورة الحياة للواجهة، وتختفي هذه الصورة بعودة ذكرى الفقيد صغير البقرة ولعل ما يثير انتباه القراء ، هو أن هذه الذكرى لم تدم طويلا، إذ سرعان ما ارعوت البقرة واستـمرت في طريقها ، وملامح انفراج كربتها بادية.

لتعود صورة الصغير إلى الواجهة ولكن هذه المرة مع الناقة.

حنت قلوصي إلى بابوسها جزعا   فما حنيـــنك أم ما أنت والذكر[1]

ويشترك الشاعر والقلوص في الحنين،وإذا كان البيت يوضح أن حنين الناقة إلى صغيرها فإنه لا يفصح عن حنين الشاعر ، ويضعه محل استفهام، مما يعيد إلى الواجهة البنية الاستفهامية السابقة.

إذن بتقديم صورة عن المشهد السابق يمكننا استخراج مجموعة من الحقائق التي تساعدنا في بناء الفعل الكلامي المنجز عبر هذه المحطة وكذا ربط العلاقة بينه وبين الفعل السابق .

يركز هذا المشهد على الناقة وفق ما يلي:

الناقة← تشبه القارب[1] من جهة وهي بهذا تحيلنا على فكرة التوصيل أو التقريب بين شيء و شيء آخر

الناقة← تشبه البقرة← للبقرة ولد ضيعته← بفعل الذئب

للناقة← ولد تحن إليه

للشاعر← حنين مبهم ومحل استفسار

وإذا أضفنا إلى العناصر المذكورة أعلاه معطى زمني ورد في هذه المحطة ، وهو الزمن الليلي الذي خيم على فعل الحكي، فاختلاس الصغير يتم ليلا، وذكراه تعود ليلا (فلم تجد في سواد الليل)، وانصراف البقرة لشأنها ليلا (ثم ارعوت في سواد الليل)، ثم تشبيهها في مضيها لشأنها ببرق الليل (ثم استمرت كبرق الليل) ، والربط بينها وبين الناقة ليلا (حتى إذا كربت والليل يطلبها).

أقول إذا أضفنا هذه المعطيات للمعطيات السابقة نجد الأجواء الليلية السابقة تمخضت عن سلب الحياة من الصغار (ولد البقرة)،إن الولد يمثل في الواقع استمرارا للحياة أو صورة من صورها ،وموته قد يومئ

---

[1] – الجمهرة ،ص :679

[1] – القارب قارب من قرب و القرب الدنو والقراب مقاربة الشيء ، ابن منظور، لسان العرب، (مادة قرب) .

إلى موت الحياة المستقبلية، وقد بين النص سعي البقرة لمنح الحياة لصغيرها، عبر مماحلة الذئب، كما بين حنين الناقة لصغيرها ، وحنين الشاعر الذي كان محل استفسار.

إن محاولة إعطاء تأويلات للتضمينات التي حملتها هذه المحطة النصية سيبقى دون فائدة تذكر ، مالم نضف ما توصلنا إليه في المقدمة، أين تم إنجاز فعل لغوي إخباري تضمن الرغبة الشديدة في الحياة رغم الشيب والكبر.

ولنتذكر جيدا أن الشاعر في ختام تلك المحطة ، أشار إلى أن الرغبة في الحياة ترتبط بالماضي، مما جعل الحاضر محل استفهام (ذاكم زمان وهذا بعده عصر)

إن الملفوظ هذا (بعده عصر) يومئ إلى أن الرغبة الشديدة في الحياة لم تعد مطلبا ملحا وتحيل لفظة عصر إلى الشدة التي ترتبط بالزمن الجديد، وقد توقفت المقدمة عند هذا الحد، دون تقديم جواب أو صورة عن العصر الجديد وبدأت محطة نصية أخرى عرفنا من خلالها، أن الحياة المستقبلية التي يجسدها الصغار باتت مهددة وبالتالي يمكن أن نصوغ هذا الافتراض.

إن الكبار(البقرة) يمثلون قوة تستطيع أن تقف في وجه الظلام وتحمي ذاتها، ولكنها لا تستطيع حماية صغارها أي لا تستطيع حماية الحياة المستقبلية ، ولهذا هي في حاجة لمن يقوم بهذا الفعل .والذي صرح به في نهاية المحطة النصية الثانية.

خبي فليس إلــى عثمان مرتــجع إلا العــداء وإلا مكنع ضــرر
انجى فاني إخال الناس في نكــص وأن يحي غياث الناس والعصر[1]

---

[1] – الجمهرة ،ص:679

إن حكاية تشبيه البقرة بالناقة لم تكن تعبيرا حرفيا ولم يرد بها تشبيه الناقة بل تم اللجوء إلى هذه الصورة التمثيلية التي أفضت إلى إنجاز فعل كلامي غير مباشر قوته الإنجازية الاخبارية بنيت على المشابهة.

واقتضت مراعاة الحصول على القوة التأثيرية البدء بمدح الخليفة ثم توجيه الشكوى أو التصريح بالشكوى بعد أن كنى عنها.

إن الناقة التي كانت وسيلة إنجاز الفعل الكلامي السابق هي وسيلة لإنجاز فعل الشكوى الذي تمازج مع إنجاز فعل المدح.

خبي وانجي فانى اخال الناس في   نكص وأن يحي غياث الناس والعصر

في بناء الفعل الكلامي السابق جمع الشاعر بينه وبين الناقة واشتركا في الحنين وإذ يجعل الشاعر الظلم مسلط على الحيوان ثم يأمر الناقة بالتوجه إلى يحيى وهو أمر غير حقيقي يفضي لإنتاج فعل كلامي يتضمن قيمة إنجازية إخبارية تعلي من شأن الممدوح وتعظم من شأنه كما تلوح بإمكانية قضاء مبتغاه وحاجته فإذا كان يحيي يقضي للحيوان حاجته فكيف بالإنسان.

وقد أحل الشاعر الممدوح مكانا عليا إذ قدم صورة عن حال الناس " الناس في نكص وقدم بعد ذلك مباشرة اسم المغيث يحيى والذي تتوافق دلالته مع الفعل المرتجى منه لإعادة الحياة المهددة.

والفعل الذي ينسب ليحي فعل محوري يعيد للواجهة فعلين لغويين سابقين إذ يرتبط فعل الإغاثة بالأحداث التي أشار إليها الشاعر والتي تهدد الحياة المستقبلية كما تعيدنا لفظة العصر إلى الزمن الذي أشير إليه في إنجاز الفعل الكلامي الأول (ذاكم زمان وهذا بعده عصر) مما يجعل الفعل المنتظر من يحي ليلحق هذا الزمن (عصر) بالزمن الذي استشرت فيه الرغبة في الحياة.

وإذا أبان الفعل الكلامي الأول رغبة شديدة في الحياة رغم الكبر، وأبقى الفعل الكلامي الثاني على حياة الكبار، فإن هذا السلوك يتضمن فعلا

كلاميا غير مباشر يحمل مؤهلات توجيه الخليفة لرفع الظلم المسلط على الناس ، وهو مؤهل يتعلق بالسن.

إن استثناء فئة الكبار من التهديد يحصل في المرحلة التمهيدية ، ويدخل هذه الفئة ضمن الفئات المهددة ولكن بعد أن صرح بالمغيث يحي.

أدرك نساء وشيبا لا قرار لهم　　　إن لم يكـــن لك فيما قد لقوا غير[1]

اتضح من خلال النموذج السابق أن القصيدة بأغراضها المتعددة تشكل أفعالا جزئية يستقطبها الفعل البؤرة لتنتهي القصيدة ببناء فعل كلامي ما ، و لا يمكن لهذا الفعل أن يتحقق دون أجزائه،" فالشيء الذي حقيقته الترتيب إذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله، و ذلك لأنه إنما يفعل فعله لأنه كل و يكون الكل شيئا محفوظا بالأجزاء" [1] .

إذن تتضافر الأجزاء لإنجاز فعل بالقصيدة قد يكون مدحا أو ذما أو شكوى كما يمكن للقصائد أن تنجز أفعالا أشد خطورة ، فقد تذكي نار الحرب، وقد تضع أوزارها ، وقد تعمل القصائد على استصدار أحكام من هيئات تنفيذية أو قد تلغيها.

<u>الفعل التأثيري و إنجاز الفعل</u>

إن ردود الأفعال المرتقبة للقصائد أو الفعل التأثيري الذي تنتجه القصائد يتباين تبعا للسياق فالأفعال الكلامية عموما أفعال سياقية ، كما تتباين قوة الفعل التأثيري وكذا آليات ظهوره، إذ قد يظهر في شكل سلوك مادي ، كالعطاء في المدح أو سلوك إجرائي كما هو الشأن مثلا مع عمر بن الخطاب والحطيئة، الذي تحصل على عفو عمر انطلاقا من شعره.

يقول الحطيئة :

ماذا أردت لأفراخ بذي مرخ　　　حمر الحواصل لا دماء و لا شجر

---

[1] : الجمهرة، ص :682

[1] –ابن سينا ، الشفاء ضمن كتاب فن الشعر ، لأرسطو طاليس ،تر عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت/لبنان ط1973/2،ص:183

ألقيت كاسيهم في قعر مظلمة فاغفر عليك سلام الله يا عمــر

"فرق له عمر و خلى سبيله ،و أخذ عليه ألا يهجو أحدا من المسلمين " [2]

وكان الفعل التأثيري الناتج سلوكي إجرائي تجسد في إطلاق سراح الحطيئة.

وقد تظهر الأفعال التأثيرية بموازاة الفعل الإنجازي، كما قد تأخذ زمنا طويلا، فأشعار عنترة بن شداد التي سعى من خلالها للتحرر والخروج من الانتماء المفترض لطبقة الشعراء الصعاليك إلى الانتماء إلى الشعراء الرسميين تم بعد فترة زمنية طويلة.

وكما سبق وأشرنا فإن الفعل التأثيري يساهم في تحديد هوية الفعل الإنجازي ولتوضيح أهمية الفعل التأثيري في تداولية النص الأدبي نأخذ قصيدة كعب بن زهير نموذجا.

يقول كعب بن زهير:

بانَت سُعادُ فَقَلبي اليَومَ مَتبــولُ مُتَيَّمٌ إِثرَها لَــم يُــفدَ مَكبــولُ

وَما سُــعادُ غَداةَ الــبَينِ إِذ رَحَــلوا إِلّا أَغَنُّ غَضيضُ الطَرفِ مَكحــولُ

هَيــــفاءُ مُقــبِلَةً عَــجزاءُ مُدبِــرَةً لا يُشتَــكى قِصَرٌ مِنها وَلا طــولُ

تَجلو عَوارِضَ ذي ظَلمٍ إِذا اِبتَسَمَت كَــأَنَّهُ مُنهَــلٌ بِالراحِ مَعــلـــولُ

شُجَّت بِذي شَبَمٍ مِن مــاءِ مَحنِيَةٍ صافٍ بِأَبطَحَ أَضحى وَهُوَ مَشمولُ[1]

إن قصيدة كعب بن زهير، حية من خلال الأثر الذي أحدثته والذي تجسد في عفو الرسول (ص) عن كعب، وفي تصوري ما كان للقصيدة أن تصل إلى هذا الشأن لولا الأثر الذي أحدثته، والذي جعل من القصيدة لا ترتبط بالجانب الأدبي فحسب بل ارتبطت بالجانب التشريعي إذ استخدمت في استنباط الأحكام التي تتعلق بسماع الشعر والغزل.

لقد أنجزت قصيدة كعب فعل الاعتذار عن ممارسات كلامية سابقة، قامت على هجاء الرسول (ص) وأفضت تلك الممارسات بوصفها أفعالا

---

[2] – ابن قتيبة الشعر و الشعراء ،ج1،ص: 245

[1] –الجمهرة،ص:632،633

كلامية إلى إحداث فعل تأثيري هو إهدار دم كعب بن زهير، إن هذا الفعل التأثيري هو الذي حفز على إنجاز فعل كلامي شعري جديد ،ساعيا من خلاله إلى الحصول على فعل تأثيري جديد يلغي الفعل التأثيري السابق.

إذن القصيدة النموذج هي فعل كلامي يفضي إلى إلغاء فعل تأثيري سابق ويحل محله فعل تأثيري جديد، وسنركز على كيفية بناء الفعل الكلامي بتحريك من الفعل التأثيري السابق.

تبدو القصيدة تابعة لنظام إبداعي تقليدي يقوم على مقدمة غزلية تليها الرحلة ثم الوصول إلى الغرض، غير أن النتيجة التي وصلنا إليها سابقا والتي قضت بأن القصيدة وحدة كاملة تشكل فعلا كلاميا بؤريا يستقطب أفعالا أخرى،يجعلنا ننظر للقصيدة من زاوية أخرى.

لقد أثارت المقدمة الغزلية التي افتتحت بها القصيدة جدلا واسعا إذ كيف يتوافق موضوع الغزل مع موضوع الاعتذار ، وهل يعد هذا خرقا لإحدى القواعد التخاطبية؟ وهي قاعدة العلاقة التي تقضي بوجود علاقة ما بين الغزل والاعتذار.

ثم إن مقام المخاطب ومعرفة الشاعر المسبقة به تعد البدء بمقدمة غزلية خرقا آخر لقاعدة خطابية أخرى هي قاعدة الجهة والتي تقضي بمراعاة المتكلم لجهة إرسال كلامه أو مخاطبه.

غير أن افتراض حب التعاون المنعقد سلفا بين المبدع والمتلقي والذي يقضي باعتبار العمل الأدبي عملا مشفرا مبنى في شكل سلسلة من الأفعال الكلامية غير المباشر، يفضي بالمتلقي إلى مراجعة الخروقات الافتراضية السابقة وعدها آليات لبناء الفعل الكلامي الذي " يعتبر خرق

المتكلم لأحد أصول الحوار بشكل مكشوف وغير مبرر على مستوى التواصل(...)علامة على وجود قصد إنجازي خفي (ضمني)لديه"[1].

إذن اعتمادا على ما سبق سنحاول الوقوف عند وظيفة المقدمة الغزلية في هذا النص ، فإذا كان الغزل في بعض المقدمات هو طريقة لجلب الأسماع وفق ما ذهب إليه ابن قتيبة"[1] ، فإن المخاطب بهذا النص هو الرسول (ص) وهو ليس ممن يحركهم هذا الفعل التمهيدي، وبالتالي هل هذا الفعل التمهيدي الذي قام به كعب تقليد محض ، أم أن هناك فعلا إنجازيا يرتجى تحصيله غير جلب الأسماع المعتاد؟وللإجابة عن هذه الأسئلة نحاور المقدمة.

لقد بنيت المقدمة على تقديم جملة من المواصفات الحسية التي تتميز بها سعاد، وقد ركز الشاعر على لحظة زمنية أجرى فيها الوصف ، هي لحظة الرحيل (وما سعاد غداة البين إذ رحلوا) وقد تعلقت الأوصاف المقدمة لسعاد بمايلي:

1/ الصوت← المصحوب بصورة تؤكده (أغن غضيض الطرف مكحول)

2/ الشكل الخارجي← مثله الطول (لا يشتكي قصر منها ولا طول)

3/ الابتسامة←(تجلو عوارض ذي ظلم إذ ابتسمت)

إن المواصفات المقدمة (سعاد هي مواصفات جمالية تتأسس على رسم صورة خاصة لسعاد غير أن هذه الصورة الجـمالية مرتبطة بزمن معين ، هو زمن الرحيل، أي أن تلك المواصفات هي ما قد يرى الرائي في زمن قصير.

---

[1] – سرحان إدريس ، طرق تضمن الدلالي والتداولي ص:364

[1] – نشير في هذا المقام إلى نص ابن قتيبة الوارد في كتاب الشعر و الشعراء ، ص20،21 ،و قد أشرنا إليه في غير هذا الموضع

إذن قدم الشاعر مجموعة من الأوصاف لسعاد أفضت لإنجاز فعل كلامي إخباري يرتبط بفعل حسي هو فعل الرؤية ولحظة زمنية سريعة هي لحظة الرحيل.

لا تقف المواصفات المقدمة لسعاد عند الحد السالف الذكر ، إذ يقدم الشاعر المتكلم مواصفات مؤسسة على معرفة خاصة بها، لا ترتبط باللحظة الزمنية القصيرة السابقة الذكر بل ترتبط بمعرفة عميقة بسعاد جراء التعامل معها.

وبالتالي يقدم لنا الشاعر مجموعة من المواصفات الجديدة التي لا تتأسس على المواصفات المادية الحسية التي يشترك الجميع في رؤيتها.

إن المعرفة التي يقدمها الشاعر عن سعاد تتبنى على اللجوء إلى آلية حوارية استدلالية تنطلق من الحكم على سعاد انطلاقا من المواصفات التي ظهرت في البداية يقول الشاعر

أخالها خلة← ولكن ينتفي الحكم بغياب الشروط التي تحقق هذه العلاقة

أخالها خلة ← } لو أنها صدقت موعدها
أو لو أن النصح مقبول

إن بناء الصورة الجديدة لسعاد لا يخضع للشرطين السابقين بل يبنى على مخالفة تصنعها لفظة (لكن) التي تؤدي دورا مهما في إلغاء النتائج المفترضة من الشروط السابقة، كما تؤكد عدم تحقق الشروط السابقة.

لكنها خلة قد سيط من دمها فجـــع وولع واخلاف وتبديـــل[1]

إن الصورة الجديدة المقدمة لسعاد تقوم على الإخلال بمبدأ من أهم مبادئ انجاز فعل الوعد هو الصدق، هذا الإخلال يفضي إلى اللجوء إلى عوالم جديدة نتعرف من خلالها على سعاد.

يقول الشاعر:

---

[1] -الجمهرة،ص:633

فما تدوم على حال تكون بـــها   كما تكون في أثوابها الغول

ولا تمسك بالعهد الذي زعمـــت   إلا كما يمسك الماء الغرابيل

كانت مواعيد عرقوب لها مثـــلا   و ما مواعيدها إلا الأباطيل[2]

تتضافر الصورة المذكورة أعلاه لتؤكد خرق سعاد لمبدأ الصدق.

- <u>**الوصف والتمثيل وانجاز الفعل:**</u>

إن الأوصاف الجديدة لسعاد تتم عبر التمثيل لها ويلعب التمثيل دورا محوريا في تقريب الصورة للقراء وقد ركز التمثيل على ثلاث عوالم تقترب تدريجيا من العالم البشري وفق مايلي:

1 -العالم الأول خرافي ارتبط بالغول

2 -العالم الثاني يعتمد على المنطق والمفارقة إذ يوهم المتلقي أن تمسكها بالعهد محتمل ويمكن أن يوجد له مثيل، يعمق هذا المثيل فكرة الإخلاف والتبديل

3- العالم الثالث يلجأ فيه إلى توظيف المثل (أخلف من عرقوب)، ولكن بأحداث تغيرات تتناسب مع المقام الشعري الذي حذف المثل وأبقى بعضا من دواله وهو اسم عرقوب.

إذن لإثبات مواصفات سعاد الجديدة وظف الشاعر تقنية استدلالية حجاجية انبنت على توظيف المثل بدرجات متفاوتة إذ بدأ بالعالم الأسطوري ثم العالم المادي وصولا إلى العالم البشري.

فالصورة الأولى ترتبط بالتحول والتبدل وهي أشياء أقرب إلى عالم الخرافة الذي تسوده حركية تحويلية غريبة قد يتحول الإنسان إلى هيئة غير معهودة.

---

[2] -نفسه،ص:633

أما الصورة الثانية والتي ارتبطت بالعهود، فقد ارتبطت بعالم مادي تشكل من صورتين مختلفتين (الماء، الغرابيل) تتصل الصورتان عن طريق التناقض الذي يحققه فعل أمسك الغرابيل≠ أمسك الماء

إن الصورة الجديدة وإن بدت منتمية إلى العالم المادي المحسوس فهي ترتبط بشكل أو بآخر بالعالم الأسطوري الذي سبقها، فتحقق مسك الغرابيل الماء هو ضرب من ضروب الأسطورة.

أما الصورة الثالثة فقد ارتبطت بشخص له وجود مادي واقعي حول نفسه إلى وجود أسطوري من خلال ارتباطه بالإخلاف الذي أصبح دالا عليه.

إن هذه العوالم التمثيلية تفضي إلى إنجاز فعل كلامي ما ، يتركب هذا الفعل من الوصف والتمثيل، فالأمثلة السابقة ترتبط بوصف جانب من جوانب سعاد، إنه جانب مؤسس على معرفة مفترضة بها، تختلف هذه المعرفة عن المعرفة السابقة ، والتي ظهرت في بداية النص من خلال مجموعة من المواصفات أنجزت فعلا كلاميا إخباريا مؤداه جمال سعاد .

تختلف المعرفتان بسعاد في نقطتين هامتين هما:

1 -زمن المعرفة

2- وسائل المعرفة

إن زمن المعرفة الأولى هو زمن قصير ، يرتبط بلحظة الرحيل، ويعتمد الرؤية الخارجية وسيلة لتحقيق هذه المعرفة، بينما زمن المعرفة الثانية، هو زمن طويل اعتمد التخاطب وسيلة لتحقيق هذه المعرفة، وإن لم يذكر التخاطب مباشرة إلا أنه استحضر بعضا من دواله كالمواعيد والعهود.

إن العلاقة بين الوصف الأول والثاني تفضي إلى إنجاز فعل كلامي غير مباشر فالوصف الأول كما سبق وأشرنا أنجز فعلا كلاميا تقريريا مؤداه سعاد جميلة والوصف الثاني أنجز فعلا كلاميا تقريريا مؤداه المواصفات الخلقية لسعاد سيئة فهي لا تفي بوعد ولا عهد.

وينجز الوصف الأول والثاني فعلا كلاميا غير مباشر يمكن أن نسميه فعلا توجيهيا مفاده الدعوة للإعراض عن سعاد فجانبها الشكلي لا يتوافق مع جانبها الخلقي.

إن هذا الافتراض الذي يفضي إلى إنجاز فعل كلامي توجيهي غير مباشر يتأكد من خلال التصريح لا حقا بهذا التوجيه.

فلا يغرنك ما منت وما وعدت إن الأماني والأحلام تضليل.[1]

إن لفظة تضليل التي تحيل على العلاقة المحتملة بسعاد، تكتسب دلالة خاصة بقراءتها في ضوء السياق الزمني الذي وردت فيه والذي تحيل فيه لفظة الضلال على فترة ما قبل الإسلام أو على مجموعة من التصرفات تجعل من يتصف بها يكون ضالا .

فهل يمكن اعتمادا على المعطيات السابقة إعادة قراءة المقدمة في ضوء نظرية أفعال الكلام وفق مايلي:

أنجز الوصف والتمثيل فعلين كلاميين تقريريين تولد عنهما فعل توجيهي غير مباشر، لا يحيل على سعاد فقط بوصفها امرأة بل يحيل على فترة زمنية هي فترة الضلالة والتي تتكون من مظهرين ، مظهر خارجي يبدو جميلا ، يفضحه مظهر داخلي قائم على الإخلاف والتبديل ، مما يدفع الشاعر للبحث عن البديل.

أمست سعاد بأرض لا يبلغها إلا العتاق النجيبات المراسيل[2]

إن رحلة البحث لا تفضي بالشاعر للوصول إلى سعاد بل تنتهي به للوصول إلى الرسول (ص) والذي يتحدث عنه باستحضار القيم التي

1 – الجمهرة ،ص:634

2 –نفسه،ص:634

فقدت عند سعاد، فأول ما يحدثنا عن الرسول يقدمه بوصفه موفيا بالوعد والعهد.

أنبت أن رسول الله أوعدني والعفو عند رسول الله مأمول[3]

إن البيت الشعري يتضمن إيفاء الرسول (ص) بالوعود إذ انتقل الشاعر من الحديث عن الفعل الكلامي الذي أنجزه الرسول (ص) وهو التوعد إلى الحديث عن القوة الانجازية لهذا الفعل والتي تتجلى في العفو المؤمل من عنده – صلى الله عليه و سلم – إذ يحيلنا العفو المترقب على القوة الإنجازية للتوعد والتي تبلغ درجة عالية من التحقق حدت بالشاعر إلى تجاوز الحديث عن صدقها إلى البحث عن تغييرها.

إن الانتقال إلى الحديث عن تأميل العفو، يتضمن إشارة إلى صدق التوعد وجدير بالذكر أن نشير إلى أن الأفعال الكلامية السابقة ، أحالت على أفعال نفسية، فالفعل الوصفي أو التقريري ينتج فعلا نفسيا، يفيد الاعتقاد، اعتقاد الشاعر بأن الفترة التي تحيل إليها سعاد فترة ضلال.

أما الفعل التوجيهي فإنه يفضي إلى فعل نفسي يكشف الرغبات ، وهو ما حدث في القصيدة ، إذ عكس الفعل التوجيهي إرادة الشاعر في تغير انتمائه من فئة الكفار إلى فئة المسلمين.

أما خلاصة القول في ما قلناه عن قصيدة كعب فيكمن في أن الأفعال الكلامية الشعرية في هذه القصيدة يحركها الفعل التأثيري (توعد الرسول –صلى الله عليه و سلم –) والذي نتج عن أقوال سابقة لكعب، وبالتالي ركز الشاعر على تغيير الفعل التأثيري من التوعد إلى الصفح، وقد تم هذا عن طريق تغيير الفعل الإنجازي من فعل سب وشتم للرسول (صلى الله عليه و سلم) إلى فعل كلامي مركب من شقين ، يقر الشق الأول بسلبية الفترة التي سادتها أفعال السب والشتم، أما الشق الثاني فهو فعل

---

[3] -نفسه،ص:368

توجيهي، يوجه الشاعر من خلاله ذاته، والآخرين إلى فترة جديدة تكمل النقص الذي يشوب الفترة الأولى.

وعلى هذا يؤدي الفعل التأثيري أهمية كبرى في إنتاج أفعال كلامية جديدة تضع في حسبانها قيام الفعل الجديد على الفعل التأثيري السابق. وبهذا لا يمكن أن نذهب إلى إقصاء دور الفعل التأثيري من حقل الدراسات التداولية، سيما وأن التداولية تهتم باستعمال اللغة، والفعل التأثيري هو استظهار للدرجة التي يمكن أن يبلغها الاستعمال كما أنه الفعل الذي يطمئن المتكلم على سلامة الرسالة أو بالعكس يكشف له عن سوء فهم لحق الرسالة مما يجعل المتكلم يستدرك هذا الأمر ويعدل الرسالة.

ومن خلال القصيدة الفعل، والقصيدة رد الفعل نجد أن الحدث الكلامي الشعري يتركب من مجموعة أفعال كلامية جزئية تنمو هذه الأفعال عبر تقنيات إنجازية متعددة منها الوصف ، والاستفهام والتمثيل، ويعد الوصف عنصرا جامعا بين الاستفهام والتمثيل.

الفعل الشعري و تقنيات الانجاز

الاستفهام والانجاز:

يخرج الاستفهام في كثير من الحالات عن مراده الحقيقي "والمتمثل في طلب الإفهام... ولكونه طلب ارتسام صورة ما في الخارج في الذهن لزم أن لا يكون حقيقة إلا إذا صدر من شاك مصدق بإمكان الإعلام، فان غير الشاك إذا استفهم يلزم منه تحصيل الحاصل، وإذا لم يصدق بإمكان الأعلام انتفت عنه فائدة الاستفهام.إلى إنجازات أخرى يتحول بموجبها من استفهام حقيقي إلى استفهام بلاغي"[1] لا يهدف للحصول على إجابة "وإنما للتعبير على العكس من ذلك على أعلى درجات التعيين وتحدي المخاطب أن يستطيع الإنكار أو حتى الإجابة"[2].

إن الخروج من الاستفهام الحقيقي إلى الاستفهام البلاغي يهدف لتحقيق أفعال إنجازيه وهذا يقتضي من المخاطب "ألا يقوم بقراءة حرفية للملفوظ أو على الأقل لا يكتفي بتلك القراءة"[3].

---

[1] – السيوطي ،الاتقان في علوم القرآن ، ج2،ص 79

[2] – ادريس سرحان ، طرق التضمين الدلالي والتداولي ص 378

[3] –نفسه ص: 378

وتظهر القوة الإنجازية الاستفهامية للسؤال البلاغي ضعيفة لتحل محلها قوى إنجازية أخرى كالتقرير أو الأمر مثلا.

وقد شكل هذا الأسلوب البلاغي حضورا قويا في الشعر العربي القديم سيما في مقدمات القصائد ، ولعل السؤال الذي يراود القراء هو ما الأفعال التي يمكن انجازها بواسطة السؤال؟ وقبل تناول نموذج يفضي للإجابة عن هذا السؤال نشير إلى أن السؤال في مقدمات القصائد القديمة يظهر في صورتين ، إما طرح مباشر للاستفهام في مثل قول الشاعر

هلْ غادرَ الشُّعراءُ منْ متردَّم   أم هلْ عرفتَ الدارَ بعدَ توهمِ [4]

أو في صيغة اخبارية تتحدث عن وقوع السؤال من مثل قول الشاعر

فوقفت أسألها وكيف سؤلنا   صما خوالد ما يبين كلامها[1]

وجدير بالذكر أيضا أن النصوص الواردة في الجمهرة تظهر نموذجين من الاستفهامات؛ ينتهي أحدها بالإجابة عن السؤال المطروح وهو النمط الغالب على المراثي ونموذج يبقى السؤال معلقا ويفضي كلا النموذجين لأفعال إنجازية مختلفة.

1/ الأفعال المنجزة بالأسئلة المنتهية بجواب:

يقول محمد بن كعب الغنوي:

تقول ابنة العبسي: قد شبت بعدنا،   وكل امرئ بعد الشباب يشيب

وما الشيب إلا غائب كان جائيا   وما القول إلا مخطئ ومصيب

تقول سليمى:ما لجسمك شاحبا   كأنك يحميك الشراب طبيب

فقلت، ولم أعي الجواب، ولم أبح   وللدهر في الصم الصلاب *نصيب*

تتابع أحداث تخر من إخوتي   فشيبن رأسي، والخطوب تشيب[2]

يمثل نص محمد بن كعب الغنوي نموذجا من نماذج الرثاء الذي بدأه الشاعر بإجراء الكلام على ذاتين هما(ابنة العبسي) و(سليمى) ولا

4– الجمهرة ص:348

1 : الجمهرة، ص :241

2 – الجمهرة ،ص:555

ندري إذا كان الاسمان يحيلان على ذات واحدة ،غير أنهما يشتركان في طرح استفهامات تخص حال الشاعر، وقد بدأ السؤال مضمرا مع الأولى" تقول ابنة العبسي قد شبت بعدنا" ،إن هذه الجملة تبدو خبرية تقرر حقيقة مفادها تحول الشاعر من حال إلى حال ، غير أنها تلمح من جهة أخرى إلى العلاقة التي تربط هذه المرأة بالشاعر ، من ذي قبل ، وهي علاقة يبدو أن لها يد في تبدل الشاعر من هيئة إلى أخرى، إذ أن جملة شبت بعدنا تفترض أن الزمن الذي كانا فيه سويا لم تظهر فيه علامة الشيب على الشاعر وهو حالة طارئة ، وهذا يفضي إلى افتراض أن هيئة الشيب هيئة استحدثها الفراق بينه وبين تلك المرأة ، وبالتالي جملة" شبت بعدنا" تتضمن سؤالا مفاده هل أثر فيك الزمن بعدنا؟

غير أن الجواب يلغي هذا الافتراض وفق آلية استدلالية توظف لفظة كل التي تعمل على إلغاء سبب الشيب والذي ارتبط بفراق المرأة، وتجعل من الشيب حالة موجودة بالقوة في زمن سابق ، هو زمن الشباب، تتحول إلى موجود بالفعل ، بل ويشير الشاعر إلى سعي الشيب وحركيته الحثيثة لأجل الحلول بدلا عن الشباب

وما الشيب إلا غائب كان جائيا وما القول إلا مخطئ ومصيب

إن الشيب حالة متوقعة الحدوث ، وهي حالة عامة لا يشكل فيها الشاعر استثناء.

إن قول ابنة العبسي أضمر استفهاما أجاب عنه الشاعر ، ويمثل قول رأي فئة من الناس أوعزت الحالة التي آل إليها الشاعر إلى توتر العلاقة بينه وبين من يحب.

غير أن الشيب ليس هو الحالة الوحيدة الطارئة على المتكلم إذ تعضده حالة أخرى، تظهر هذه الحالة من خلال استفهام سليمى:

تقول سليمى:ما لجسمك شاحبا كأنك يحميك الشراب طبيب

إن هذه الفئة التي تمثلها سليمى توعز حال الشاعر إلى مرض أصابه وتستدل على ذلك بشحوب الجسم.

من خلال الاستفهام المضمر والاستفهام الصريح أنجز الشاعر فعلا كلاميا تقريريا غير مباشر مضمونه ، لقد تبدلت وتغيرت أحوالك وفقا للعلامات التي بدت عليك من شيب وشحوب.

إن الذوات التي أجرى الشاعر الكلام على لسانها نقلت للقراء ما مفاده أن هذا الشخص كان على هيئة ما، وهو الآن على هيئة أخرى.

إن لتلك الذوات وظيفة تواصلية مع القراء ، ولها وظيفة تواصلية داخل النص، تستلزم هذه الأخيرة ردا من المخاطب على الاستفهامات السابقة.

يقول الشاعر:

فقلت ولم أعي الجواب ولم ألح ... وللدهر في الصم صلاب نصيب

تتابع أحداث تخر من إخوتي ... فشيين رأسي والخطوب تشيب

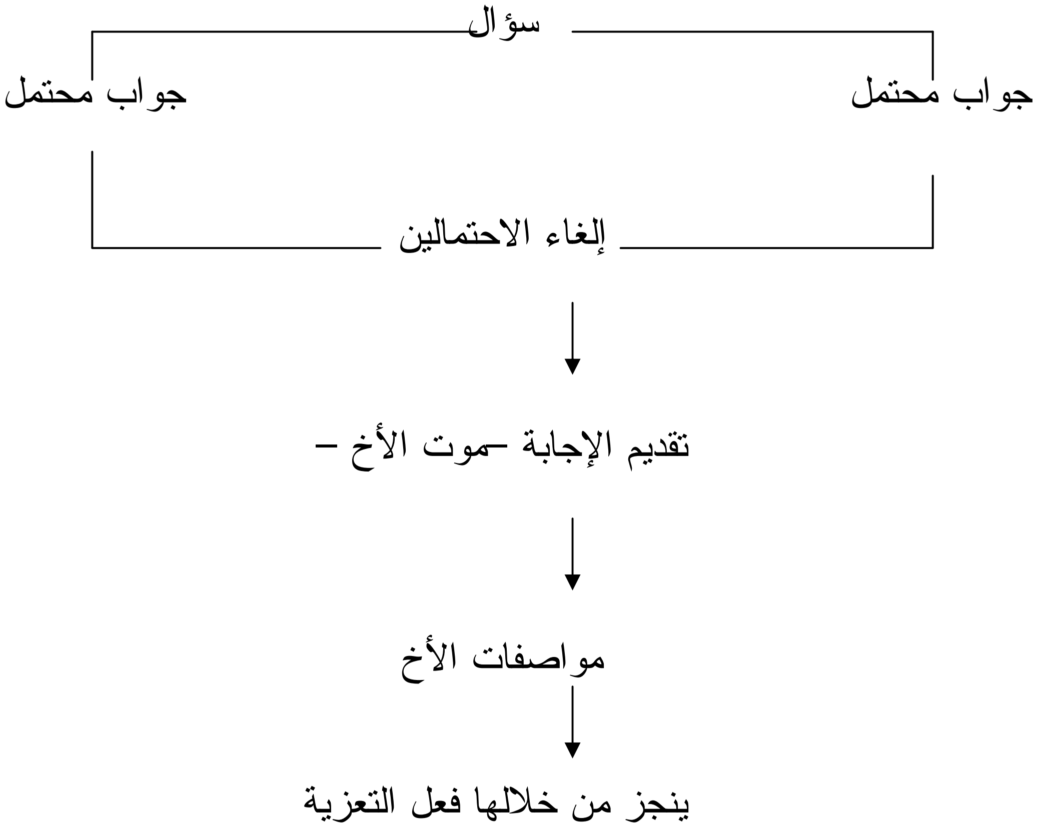
إذا كانت الاستفهامات السابقة قدمت للقراء فعلا كلاميا تقريريا غير مباشر فإن الشاعر حملها محمل الجد وجعل القوة الإنجازية القصوى لها هي الاستفهام ، مما حدا به للإجابة.

إن الجواب الذي يحمل إخبارا بموت إخوته يفترض أنه معلوم لدى السائلين غير أن أثره مجهول (الشيب والشحوب) أي أن السائلتين لم تسندا شحوب جسمه وشيب رأسه إلى موت إخوته.وفي هذا تلميح لانفراده بألمه وحزنه، مما يعظم من مصابه.

لقد أخبر جواب الشاعر عن موت إخوته من جهة كما ألغى الافتراضات التي وردت في بداية القصيدة من جهة أخرى، والتي أومأت إلى أن الشيب ناتج عن فراق ابنة العبسي أو عن حالة مرضية ما، وأحل محل الافتراض السابق التصريح بقوة ثالثة تفوق قوة الفراق أو المرض، إنها قوة الموت.

انتهاء الأسئلة أفضى إلى الاجابة جعلت الفعل الإنجازي المتضمن في القول الاستفهامي، يحمل قوة إنجازية استفهامية داخلية اقتضت الإجابة عنه، بينما تحمل على مستوى التواصل الخارجي قوة إنجازية إخبارية وفق التحاليل السابقة، وفي كلا المستويين أفضى الاستفهام إلى التمهيد لإنجاز فعل آخر هو فعل الوصف الذي يساهم بمعية الفعل السابق في إنجاز فعل الرثاء.

لقد أفضى السؤال في هذا النص إلى قوة إنجازية إخبارية أدت إلى إحداث فعل تأثيري ما تمثل على المستوى الداخلي في الانتقال من الاستفهام إلى الإخبار الوصفي إذ يقدم الشاعر مجموعة من المواصفات لأخيه.وبالتالي السؤال في الواقع أفضى إلى توليد النص.



و يلاحظ من خلال الشكل أن النص المتمثل في الرثاء تولد عن طريق السؤال ولتوضيح الفكرة أكثر نأخذ نصا آخر

يقول أبو ذؤيب الهذلي:

أمن المنون وريبـــها تتوجـــع   والدهر ليس بمعتب من يجزع

قالت أميمة ما لجسمك شاحبا   منذ ابتذلت ومثل مالك ينفـــع

أم ما لجسمك لا يلائم مضجعا   إلا أقضى علتيك ذاك المضجع

فأجبتها أن مالي جسمي أنـــه   أودى بني فـــي البلاد فودعــوا

أودى بني فأعقبــوني حـــرة   بعد الرقاد وعبرة ما تقـــــلعوا[1]

تفتتح القصيدة باستفهام " أمن المنون؟" وهو استفهام إنكاري مما يدخله في خانة الفعل الكلامي غير المباشر ، غير أن السؤال الذي يتبادر إلى ذهن القراء قد يتعلق بالمتكلم فمن هو السائل؟ ، هل هو الشاعر؟ ويكون حديثه أو سؤاله حوارا داخليا يتضمن رغبته في تعزية ذاته والخروج من حالة الحزن التي تعتريه.

وإذا كان الشاعر هو السائل فلماذا يجرى الكلام في البيت الموالي على لسان أميمة؟ هل يومئ هذا إلى عجزه عن تخطي حالة الحزن التي يعيشها فيبحث عبر أميمة عمن يشاطره هذا الحزن ؟

يضعنا الشاعر في مشهد حواري طرفاه أميمة والشاعر ، يمنحنا هذا الحوار فرصة لرصد عناصر الفعل الكلامي وفق مايلي:

1 –الفعل الإنجازي يتمثل في الاستفهام (ما لجسمك شاحبا ، أم مالجسمك)

2 –الفعل التأثيري يتمثل في إجابة الشاعر (فأجبتها أن ما لجسمي...)

---

[1] – الجمهرة ،ص:534،535

إن الفعل التأثيري الناتج عن الاستفهام يعطي للشاعر فرصة نقل الحوار من ذاته إلى الآخر متجاوزا الحوار الداخلي الذي عجز عن إنجاز فعل التعزية رغم الطريقة الاستدلالية التي بني بها.

أمن المنون وريبها تتوجع ؟تم تقديم الدليل لمنع التوجع من المنون←الدهر ليس بمعتب من يجزع؟

وتظهر هذه الطريقة الاستدلالية مرة أخرى في مجموعة من الأبيات غير أنها تخفق في أداء الوظيفة المنوطة بها.

إن إخفاق تلك الحجج يرجع إلى بنيتها الاستدلالية والتي تحتاج إلى قوة عقلية تستوعبها ،هذه القوة احتجبت عن الشاعر بسبب حالة الحزن الشديدة.إن إخفاق الحجج ينتج عنه فعل كلامي تقريري غير مباشر يؤكد هذا الفعل حالة الحزن التي يعيشها الشاعر.

فالقوة الإنجازية للأفعال الكلامية الحجاجية ضعيفة في هذه الحالة وتستمد هذا الضعف من طريقة بنائها العقلية التجريدية والتي لا تتناسب مع حال الشاعر.

إن هذا يفضي إلى اللجوء إلى آلية استدلالية تمثيلية أو تجسيدية* تتناسب مع حالة الشاعر النفسية.

من خلال النصين المذكورين أعلاه لكل من الغنوي، وأبي ذؤيب الهذلي يمكن أن نصوغ مجموعة من الافتراضات.

1- الأطراف المتحاورة في نص الغنوي لا تربطها علاقة وطيدة بالشاعر مما جعله متفردا بمصابه وهذا دفعه لإنجاز فعل التعزية من خلال وصف أخيه.

* : سنتناول هذه القضية في المبحث الموالي لذا لن نقف عندها بالشرح والتوضيح هنا

2 –رغم الاشتراك في السؤال في كلا النصين (مالجسمك شاحبا ؟) فإن نص أبا ذؤيب الهذلي ينم عن علاقة قربى تربط بين الشاعر وأميمة بدأ بالاسم الذي اختاره لمحاوره

والذي يومئ إلى علاقة ما ثم الزمن الذي رصدته أميمة (مالجسمك لايلائم مضجعا).

إن المعطيات السابقة تجعلنا نفترض أن أميمة عارفة بحال الشاعر ومشاركة له في مصابه غير أنها لم تبلغ مبلغه من الحزن.

إن الاستفهام أوصل الغنوي إلى وصف أخيه بينما أفضى بأبي ذؤيب الهذلي إلى فعل تمثيلي يخفف من خلاله مصابه وبالتالي كان تركيزه على الأثر الذي خلفوه بغض النظر عن أوصافهم، وقد يعود هذا إلى عاطفة الأبوة التي تفوق عاطفة الأخوة.

- **<u>الأفعال المنجزة بالأسئلة التي لا تفضي لجواب:</u>**

يشكل السؤال في العادة محطة تنبيهية تكسر حالة الصمت وتحل الكلام محلها، وبالتالي السؤال فعل يتم الانتقال بواسطته من حالة السكون إلى حالة الحركة ولعل طبيعة الأسئلة الواردة في مقدمات القصائد العربية القديمة تؤكد هذا الطرح، إذ يدرك الشعراء عبثية السؤال ومع ذلك يمارسونه ،يقول لبيد

فوقفت أسألها وكيف سؤالنا صما خوالد ما يبين كلامها

وتتجلى عبثية السؤال بشكل سافر في الدعوة للوقوف ثم التساؤل عن جدواه .

عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار ماذا تحيون من نؤ ى وأحجار

إن الإقرار بعثية هذا السؤال من جهة ، وغياب إجابة من جهة أخرى ، يجعلنا نفترض خروج السؤال عن معناه الحقيقي لانجاز أفعال كلامية غير مباشرة تتباين من نص لآخر وإن كانت تجمع في الإحالة إلى فعل

نفسي سينتجه الاستفهام يمثل هذا الفعل الرغبات والأماني ولتوضيح هذا الأمر نأخذ هذا النموذج:

يقول النابغة:

عوجوا ، فحيوا لنعمٍ دمنةَ الدارِ ماذا تحيونَ من نؤيٍ وأحجارِ ؟
أقوى ، وأقفرَ من نُعمٍ، وغيّره هُوجُ الرّياح بهابي التّربِ، مَوّار
دار لنعم بالهمآت قد دثرت لم يبق إلا رماد بين أضآر
وقفتُ فيها، سراةَ اليومِ أسألُها عن آلِ نُعْمٍ، أمُوناً، عبرَ أسفارِ
فاستعجمتْ دارُ نعمٍ ، ما تكلمنا و الدارُ ، لو كلمتنا ، ذاتُ أخبارِ
فما وجَدْتُ بها شيئاً ألوذُ به إلاّ الثُّمامَ وإلاّ مَوْقِدَ النّارِ
وقد أراني ونُعْماً لاهِيينِ بها والدّهرُ والعيشُ لم يَهمُمْ بإدبارِ
أيّامَ تُخبِرُني نُعْمٌ وأُختبرُها ما أكتُمُ النّاسَ من حاجي وأسراري
لولا حبائلُ من نعمٍ علقتُ بها لأقصرَ القلبُ عَنها أيّ إقصارِ
فإن أفاقَ ، لقد طالتْ عمايتهُ والمرءُ يُخْلِقُ طوراً بعد أطوارِ [1]

يبدأ النص بفعل أمر (عوجوا فحيوا) يخاطب الشاعر من خلاله جماعة ويأمرها بفعل مالا يمكن أن نحدد قوته الإنجازية لأننا لا نعرف العلاقة بين الآمر والمأمور غير أن هذه القوة الإنجازية الأمرية تلغي بفعل السؤال الذي تلا فعل الأمر.

إن السؤال المطروح لا يتضمن قوة إنجازية استفهامية وإنما يتضمن قوة إنجازية اخبارية وتتأكد هذه القوة الاخبارية عن طريق أوصاف المكان المزمع تعيينه.

كما يتضمن السؤال قوة إنجازية أمرية مفادها النهي عن تحية المكان التي دعا إليها

عرجوا فحيوا←ماذا تحيون؟

---

[1] : الجمهرة ،ص:183،186

إن النهي عن ممارسة الفعل السابق أي تحية المكان يتدعم بحجة بنيت على السؤال:

وقفتُ فيها، سراةَ اليومِ أسألُها عن آلِ نُعْمٍ، أمُوناً، عبرَ أسفارِ

فاستعجمتْ دارُ نعمٍ ، ما تكلمنا و الدارُ ، لو كلمتنا ، ذاتُ أخبارِ

ينتج عن هذين البيتين فعل كلامي غير مباشر بمكونيه الإنجازي والتأثيري يحمل الفعل الإنجازي قوة استفهامية غير مباشرة يتضمنها فعل الإخبار "وقفت بها سراة اليوم أسألها"، ويحمل الفعل التأثيري قوة إخبارية تأكيدية تقوي النهي الذي تضمنه السؤال الأول (ماذا تحيون من نؤي وأحجار).

يكشف النص عن وجود سؤالين هما:

1/ سؤال صريح ماذا تحيون من نؤي وأحجار؟ تخلى عن جزء من قوته الإنجازية الاستفهامية وأحل محلها قوة إنجازية أمرية هي النهي عن تحية المكان.

2/ سؤال ضمني في القول الإخباري(وقفت بها سراة اليوم أسألها) والذي تخلى عن جزء من قوته الإخبارية التقريرية وأحل محلها قوة استفهامية انتهت بتقديم الجواب الذي تجسد في عجمة الديار المسؤولة.

وبين السؤالين علاقة وطيدة تجعل السؤال الثاني يمثل حجة للنهي المنجز بالسؤال الأول.

إن النص لم ينته بعد وبالتالي الفعل الكلامي المنجز بالنص مازال في حاجة إلى بحث وتعديل لقد استعجمت الدار التي سألها الشاعر غير أنه وجد أشياء أخرى.

فما وجَدْتُ بها شيئاً ألوذُ به، إلاّ الثُّمامَ وإلاّ مَوْقِدَ النّارِ

إن جملة(ألوذ به) تعيدنا إلى البحث عن حقيقة الفعل الذي أنجزه السؤال والذي لا يتعلق بالدار بقدر ما يتعلق بحالة الشاعر الباحث عما يلوذ به، صحيح لم تجب الدار ولم يجد شيئا إلا الثمام وإلا موقد النار وهما في

الحقيقة عنصرين دالين على الحياة.إن العنصرين يعيدان بعث الحياة عن طريق الذكرى التي تتلبس لحظة الحاضر.

إن هذه الصورة تستدعي صورة أخرى مرت بنا وهي وقوف الجماعة في الديار والذي يسفر عن وجود رماد بين أضار على خلاف ما يجده الشاعر الثمام وموقد النار.

من خلال الأسئلة المنجزة والصورة الجديدة يظهر سؤال جديد لماذا لا تجد الجماعة في الديار ما وجد الشاعر؟ وهل يتضمن تلميحا من الشاعر إلى أنه فرد لا يشبه بقية الأفراد؟ وهل يتضمن تلميحا إلى أن وقوفه يفضي إلى شيء ما على خلاف وقوفهم؟ و ما هو الشيء الذي يفضي إليه وقوف الشاعر؟

لنجيب عن الأسئلة المذكورة أعلاه نعود قليلا إلى الإستفهامات التي طرحها النص والتي كشفت عن قوة إنجازية، إخبارية وقوة إنجازية استفهامية ، وتحيل الأفعال الكلامية على أفعال نفسية معينة، تتعلق مثلا في السؤال بالكشف عن الرغبات والأماني، وهو ما حدث مع النص إذ قادنا الفعل الكلامي الاستفهامي إلى فعل نفسي كشف رغبات الشاعر وميولاته عن طريق الذكرى.

إن هذا الفعل النفسي الحلم/ التذكر يفضي إلى فعل نفسي آخر يعكس حلما آخر هو النسيان والذي يتجسد عبر محطة تمثيلية *، وينتهي بفعل تعويضي يحل محل الحلم /التذكر إذ تستبدل المحبوبة بالذات أو بالممدوح أو غيرها.

وبالتالي ألا يحق لنا أن نقول بأن السؤال أفضى إلى توليد النص وفق مايلي:

* : يتم فيها اللجوء للقصص الحيوان للتمثيل لوقائع قد ترتبط بالمتكلم (الشاعر) وقد ترتبط بمخاطبه

سؤال← يفضي إلى فعل نفسي قوامه الحلم / التذكر←يفضي إلى فعل نفسي آخر قوامه النسيان←يفضي إلى فعل آخر التعويض(تعويض المحبوبة بالممدوح أو الذات....)

وبالتالي ماذا جنى الشاعر من وقوفه عند الطلل وسؤاله هل جنى رمادا وأضار أم انتهى به الأمر إلى توليد حياة جديدة عبر النص الذي ولد من السؤال؟

إن الاستفهام ليس التقنية الوحيدة للانجاز دائما وإنما توجد تقنية أخرى هي تقنية الوصف وهي تتداخل إلى حد كبير مع باقي التقنيات لذا لن نفردها بالدراسة إذ ستظهر في أثناء التقنيات الأخرى.

- **<u>التمثيل والانجاز</u>:**

تعد قصص الحيوان عنصرا من أهم العناصر التي تشكل بنية القصيدة العربية القديمة ، وواحد من أكثر العناصر إشكالا فيها ، إذ تتباين وظائف هذا العنصر من التعبير عن الذات إلى التعبير عن العالم أو إلى أداء وظائف أخرى وعظية أو تنبيهيه هذا على مستوى المحتوى أما المستوى الشكلي فإن موقعها يمنحها وظيفة أخرى تسهم في بناء انسجام النص واتساقه هي وظيفة الربط بين العناصر التي تسبقها والتي تليها.

وإلى جانب هذا يمكن أن تكون قصص الحيوان نموذجا جيدا لتقنية من تقنيات بناء النص الشعري وهي تقنية التمثيل، إذ أن وظيفة الشاعر لا تقوم على نقل الواقع كما هو، بل تقوم بتقديم الواقع من خلال التمثيل له،أي من خلال استعارة صور لا تنتمي إلى العالم المرغوب في التحدث عنه "وإذ كنا نسلم أن كل الكلمات تحتضن على سبيل الاحتمال استعارة ما قديمة "[1]،فإن النص الشعري فضاء خصب أكثر من غيره لتوالد هذا

[1] – محمد الولي ، الإستعارة ص 415

النوع من الكلام أي (الكلام الاستعاري الذي يشكل التمثيل جزء منه وقد يأخذ التمثيل مساحة ضيقة في النص الشعري تتوقف عند حدود البيت غير أن هذا التمثيل لا يمكن تأويله إلا بالعودة للنص كاملا.

وقد يأخذ مساحة نصية أكبر ويأخذ وظيفة الوصل بين عناصر القصيدة كما هو الشأن مع بعض القصائد القديمة كمعلقة لبيد مثلا كما قد يأخذ شكلا دائريا كما هو الحال مع قصيد أبي ذؤيب الهذلي.

تعد مرثية أبو ذؤيب الهذلي صورة من صور عجز الذات عن مجابهة الواقع المر الذي اعتراها فتلجأ لمواساة هذه الذات عبر إشراك العالم في مصابها، ويمكن أن نقف في هذا النص على نوعين من الأفعال الكلامية الشعرية غير المباشرة ،نسمي النوع الأول بسيطا وهو نوع لا يعتمد التمثيل.

أما النوع الثاني فنسميه مركبا وهو أقرب في بنيته إلى الحدث الكلامي إذ نصل إلى الفعل الإنجازي عبر سلسلة من الأفعال التي تتجسد في صور مختلفة، ثم تتآلف الأحداث الكلامية أو ما سميناه أفعالا مركبة مع الأفعال البسيطة لينتج الحدث الكلامي الشعري.

1/ **<u>الفعل البسيط</u>:**

يقول الشاعر:

لابد من تلف مقيم فانـــتظر أبأرض قومك أم بأخرى المضجع

ولقد أرى أن البكاء سفاهة ولسوف يولع بالبكاء من يفجـــع

وليأتين عليـــك يـــوم مرة يبـــــكي عليك مقنـــعا لا تســـمع

والنفس راغبة إذا رغبتـــها وإذا تـــرد إلـــى قليـــل تقنــــــع[1]

يفضي التلفظ بكل بيت من الأبيات السابقة على حده إلى إنجاز فعل كلامي حجاجي تتفاوت قوته الانجازية الحجاجية.

[1] : الجمهرة ص: 536، 537

2/الفعل المركب:

لقد ارتكزت الأفعال السابقة في إنجاز فعل التعزية على الحكم التي غالبا ما تبنى بطريقة استدلالية تحتاج إلى توظيف أدوات عقلية ، وتنحو الحكم منحى عقليا عاما يتجاوز الذاتية التي تظهر بشكل سافر في مثل هذه المواقف.

إن هذه المعطيات من جهة ثم حال الشاعر التي قدمها في المقدمة والتي تمثلت في :

شحوب الجسم

حسرة بعد الرقاد

عبرة ما تقلع

عيش ناصب

العين بعدهم سملت بشوك فهي عور تدمع

تجعلنا نشكل الافتراض التالي:

إرهاق جسدي وحزن دائم← سيحول دون أداء الحكم لوظيفتها التي تتطلب قدرة عقلية تمنع حالة الجسد من توفرها.

إن فشل الأفعال البسيطة في أداء وظيفتها بالنسبة للشاعر أي تعزيته تمنحها وظيفة تنمية النص بالبحث عن البديل الذي سيقوم بفعل التعزية والذي يتم بتجاوز التجريد إلى التجسيد والذي يتحقق عبر تمثيل الشاعر لمصابه بعوالم أخرى تشاركه الحدث.

ويتم هذا الفعل عبر تحويل الحكم السابقة والتي أنجزت فعلا إخباريا مفاده أن الموت حقيقة لابد منها إلى التمثيل لفكرة وقوع الموت ويتم هذا عبر البيتين المحوريين:

كم من جميعي الشمل ملتئم الهوى   كانوا بعيش ناعم فتصدعوا

فلئن بهم فجع الزمان وريبه   إني بأهل مودتي لمفجــع

إذ يقدم النص صورة لثلاث عوالم تشترك في (عيش ناعم فتصدعوا).
من جهة وتشترك مع الشاعر في (إني بأهل مودتي لمفجع).
يتشكل الحدث الكلامي أو الفعل الكلامي المركب من فعلين كلاميين أحدهما يحمل قوة إنجازية إخبارية "عن العيش الناعم "ويحمل الآخر قوة إنجازية إخبارية ضدية تتم عبر تصدع صورة العيش الناعم.
وهذا شأن الصور الثلاثة صور الحمار الوحشي الذي كان في طيب عيش ثم باغته الموت، صورة الثور الوحشي المسن و التجارب إضافة إلى القوة المجسدة في قرنيه هذا ما منحه فرصة الانتصار المبدئي غير أن الصورة لم تكتمل لتتصدع ونفس الشأن بالنسبة للفارسين.
يمنحنا النص ثلاثة أفعال مركبة تشترك في الأفعال الإنجازية الاخبارية والأفعال الانجازية الضدية،(عيش ناعم ، تصدعوا)، وللتكرار إنجاز آخر فهو ينجز فعلا لغويا غير مباشر تأكيدي على فكرة الموت ، وكذا ينجز فعلا تعميمي ينتقل بالتجربة من الخصوصية إلى الكونية.
وبطبيعة الحال نجد ثلاثة أفعال تأثيرية تنجر عن كل فعل إنجازي الفعل الإنجازي الأول أو البسيط← أفضى إلى توليد فعل إنجازي مركب

↓

تحول من التعزية بالحكم إلى التمثيل (التعزية بالتمثيل)، التي تجسدت في ثلاث نماذج:

1 نموذج أول فعله التأثيري

↓

2 نموذج ثان يؤكد الموت و له فعل تأثيري هو

↓

3 نوذج ثالث فعله التأثيري صمت الشاعر ونهاية القصيدة

وهذا يجعلنا نفترض أن التمثيل أفضى لإنجاز فعل التعزية وإلا لتولد عنه فعل آخر كما هو الشأن لأبيات الحكمة التي عجزت عن التعزية فتولد عنها التمثيل.

- **الفعل التمثيلي:**

إن الفعل التمثيلي يقدم لنا صورة عن واقع جديد يوجد هذا الواقع في ذهن المتكلم ويتوسل به لتقريب صورة الواقع الموجود.

لذا فإن الفعل التمثيلي يعكس لنا صورة عن المتكلم وموقفه من العالم مع مراعاة للمتخاطبين وأقدارهم.

يقول كعب بن زهير:

لهو أهيب عنـــــدي إذ أكملـــــه وقيل إنك منسوب ومســـــؤول
من ضيغم من ضراء الأسد مخدره ببطئ عثر غيل دوـــه غيـــــل
يغدو فيلحم ضرغامين عيــــشها لحم من القوم معفور خراذيـــل
إذا يســـاور قرنا لا يـــحل لـــــه أن يترك القرن إلا وهو مغلول
منـــه تظل حمير الوحش ضامرة ولا تمشي بواديـــه الأراجيـــــل
ولا يزال بواديـــــــه أخو ثـــقة مـــطرح البر والدرسان مأكول
إن الرســـول لنور يستضاء بـــــه وصارم من سيوف الهند سلول
في عصبه من قريش قال قائلهم ببطن مكة كما أسلموا زولوا[1]

يسعى الشاعر لتقديم صورة عن هيبة الرسول (ص) عبر اللجوء إلى التمثيل وهو إذ يقدم على هذا يرسم لنا صورة عن حالته وشعور الهيبة الذي يعتريه ، وقد ربط هذا التشبيه بلحــظة زمنية (أهيب عندي إذ أكلمه) يقودنا هذا الربط للكشف عن حالة المتكلم كما يرسم صورة عن المخاطب والتي تتجاوز رؤية المتكلم.

---

[1]- الجمهرة، ص: 639، 640

وقد بنى تمثيل هيبة الرسول (ص) باستدعاء صورة متحركة تمثل هذا الضيغم في مشاهد متعددة والتي تعلقت بمايلي:

1 -مكان تواجده (ببطن عثر غيل دونه غيل) وهو مكان نائي يصعب الوصول إليه.

2- فعله والذي يتعلق بمن يضارعه قوة (يغدو فيلحم ضرغامين).

3- أثر فعله← تظل حمير الوحش ضامزة.

لقد نأى ذلك الضيغم في مكان صعب المسالك ، لا تطاله الأعين وبالتالي من وصل إلى عرينه فقد جنى على نفسه وهي صورة لا ترتبط بالرسول(ص) إذ يقدم صورة للرسول لا تنم عن الخوف والنأي عن الخلق الموجودة في حالة الأسد (ببطن عثرغيل فالرسول نور يستضاء به) وعلاقته بالمحيطين به علاقة تآلف وتآزر.

فماذا تضمر صورة الأسد مادام مثل للرسول (ص) بالنور؟

إن صورة الأسد ظهرت بعد اعتراف كعب بجريرته والتي أضمرها من خلال طلب العفو وهو اعتراف ضمني بما ارتكب يقول كعب:

أنبئت أن رســـول الله أوعدنــــــي　　　والعفو عند رسول الله مأمول

مهلا هداك الذي أعطاك نافلة الــ　　　قرآن فيها مواعيظ وتفصــيل

لا تأخذني بقول الوشاة ولم أذنب　　　وإن كـــثرت فــــي الأقاويــل

لقد أقوم مــقاما لـــو يــقوم بـــه　　　أرى وأســمع ما لو يسمع الفيل[1]

وبالتالي قدم كعب صورة عن حالة الهلع التي تعتريه لحظة تكليم الرسول (ص) وهي حالة تؤكد اعترافه السابق بذنبه، إذ كيف يعيش تلك الحالة من الهلع والضيغم في مكان ناء ما لم يكن قد حام حول حماه؟

---

[1] : الجمهرة ص 638، 639

من خلال وصف الضيغم أنجز الشاعر فعلا يحمل قوة إنجازية توجيهية مؤداها احذر حالة الهلع التي تنتابك لحظة تكليم الرسول (ص) سيما إذا كنت صاحب جريرة مثلي.

وقد أعقب وصف حالة المتكلم التي أنجز من خلالها فعلا توجيهيا ، بوصف الرسول (ص) بالنور ، وكذا علاقته الحميمية بأصحابه، مما يجعل الفعل التمثيلي يمتاز بخصوصية متعلقة بالمتكلم ومن يشاركه جريرته وهذا ما جعل الفعل التمثيلي الأول يفضي إلى توليد فعل تمثيلي آخر يمحو صورة الهلع والخوف ويحل محلها صورة السكينة والطمأنينة.

من خلال ما تقدم يمكن أن نقول إن الوصف والاستفهام والتمثيل هي تقنيات ، تتحول داخل النص الشعري إلى القيام بوظائف استعارية مختلفة تنجر عنها أفعال كلامية غير مباشرة، تهدف إلى التضافر من أجل بناء الحدث الكلامي الشعري، وقد تنبني التقنية ذاتها على حدث كلامي شعري جزئي (كما هو الشأن مع التمثيل).

إن الإنجاز من خلال الوصف أو التمثيل أو الاستفهام قد يفضي إلى تكرار الصورة في زمن معين.

وقد مرت بنا النصوص التي تنتمي للمراثي والتي ركزت على تقديم صورة عن الجسم وفق مايلي:

يقول أبو ذؤيب الهذلي:

قالت أميمةما لجسمك شاحبا   منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع[1]

يقول محمد بن كعب الغنوي:

تقول سليمى مالجسمك شاحب   كأنك يحميك الشراب طبيب[2]

ويقول متمم بن نويرة:

---

1 - الجمهرة ص 534

2 - نفسه ص:555

تقول ابنة العمري مالك بعد ما   أراك قديما ناعم الوجه أفرعا[3]

إن اشتراك النصوص الشعرية في تلك العبارات تحول الأفعال الكلامية الشعرية غير المباشرة الناتجة عنها إلى أفعال كلامية مباشرة وتجعل القارئ يقرن بين شحوب الجسم ، والفعل الذي أحدث هذا الأثر وهو الموت.

هل يمكن أن نقول إن الاشتراك في تعبيرات شعرية (شحوب الجسم) أو بنيات شعرية(المقدمة، الرحلة) تدخل النصوص الشعرية مرحلة التحجر فتفقدها قيمتها سيما في العصور القريبة منها.

- **<u>الفعل الشعري و فقدان الطاقة:</u>**

لقد لاحظنا حتى الآن أن جل الأفعال الكلامية الشعرية هي أفعال غير مباشرة، فهل يعني هذا أنه لا وجود للفعل الكلامي الشعري المباشر.

"إن غياب الفعل الكلامي المباشر في النص الشعري هو دليل شعريته سيما وأن النص الشعري يعتمد على الاستعارة أو توظيف المعنى غير الحرفي الذي يجعل في الاستعارة شيء يقرب من الكذب(...) وهذا ما يحولها إلى فعل كلامي غير مباشر"[1].

وقد أشرنا في الفصل المتعلق بالحوار أن النصوص الشعرية تتحاور فيما بينها عبر التناصات .إن هذه التناصات تفضي في الكثير من الحالات إلى تكرار بعض الصور الاستعارية " إن تداول الصور و تكرارها يهدران فاعليتها الاحائية و طاقتها في استثارة المتلقي "[2]،" يتحول فيه ذلك التعبير

---

[1] – جون جاك لوسكرل ، عنف اللغة ،تر محمد بدوي ، المنظمة العربية للترجمة ، المعهد العالي للترجمة ، بيروت /لبنان ،ط2005/1،ص: 271

[2] – محمد ميشال ، الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ،ص:104

الاستعاري السابق إلى المعنى الحرفي للجملة"[1]،" إذ يؤدي كثرة استعمال العبارة بمعناها المجازي للتحجر "[2].

وإذ كان هذا ما سيحل بالاستعارات ويحول الأفعال الكلامية التي تنتجها القصائد الشعرية من أفعال كلامية غير مباشرة إلى أفعال كلامية مباشرة أو من استعارات تحيي النص إلى استعارات ميتة.فهل موت الاستعارة واستنزاف معناها من لدن القراء يعني موت النصوص؟

ولتوضيح الفكرة نأخذ تجربتين تتعلق الأولى بالوقوف عند الطلل وتحيته أما الثانية فتتعلق ببعض نصوص الرثاء.

تبنى الصور الطللية في الغالب على مخاطبة الرفيق وإيقافه وينسب هذا الفعل في بدايته لأمرئ القيس إذ هو " أول من فتح الشعر واستوقف وبكى الدمن ووصف ما فيها"[3] ، فإذا كان هذا الفعل يشكل فعلا كلاميا شعريا غير مباشر فإن تكراره عبر عدد معتبر من النصوص يجعل تلك الطقوس الممارسة على عتبات الطلل تستدعي مباشرة المعنى غير الحرفي على اعتبار أن المعنى الحرفي غير مقصود.

إن تلك التكرارية التي تطبع فترة زمنية ما تجعل البحث عن الشعر في النصوص العربية القديمة من جديد ضرب من المغامرة المحفوفة بالمخاطر ، فالاستعارات أو الأفعال الكلامية غير المباشرة التي كانت تصنع تألقها دخلت في طور العادي والمألوف.

ولكن السؤال الملح لماذا يبقى للنصوص الشعرية بريقها رغم التكلس والتحجر الذي ينجر عن تحول الفعل الكلامي غير المباشر إلى فعل كلامي مباشر.

---

[1] : نفسه ص: 271

[2] : أحمد المتوكل ، قضايا اللغة العربية في اللســانيات الوظيفية، البنى التحتية والتمثيل الدلالي والتداولي ، دار الأمان الرباط المغرب، ط1 1995 ص: 135

[3] –ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء،ج1،ص:68

في البداية لنتفق على أن الاستعارات التمثيلية في الواقع تختلف عن الاستعارات الأدبية،فإذا كانت الاستعارات في الواقع تنتهي بأداء وظيفة ما في موقف تواصلي معين إذ يصل المخاطب إلى تفكيك الشفرة المرسلة عبر الاستعارة والكشف عن مقصدية المتكلم، وقد تعود للظهور مجددا في موقف تواصلي مشابه، على أكثر التقديرات فإن الاستعارات الأدبية تنبني في كثير من الحالات على التعتيم على قصد المؤلف من جهة كما أنها " تجعل الخطاب قابلا لتأويلات متعددة "[1] من جهة أخرى إن هذا الانبناء يجعل " الدهشة الشعرية التي تتطلب من الجمهور ملكات ذهنية وفهمية يمكن أن تكون أولية، ويمكن أن تكون ثانوية، الدهشة الأولية تحصل حينما تكون العبارة فعلية وأصلية مستندة على إرادة الشاعر(...) والدهشة الثانوية هي ظاهرة سالبة لم يقصد إليها المبدع وإنما تتولد بفضل العلاقة بين النص الشعري بجمهور لم يقصد إليه المبدع "[2].

إن الطاقة التأويلية التي تمنحها الاستعارة للقراء تزيد من احتمال حياة الاستعارة وترفع عنها التحجر الذي قد يعتريها.

فموت الاستعارة قد يكون في زمن قريب من زمن النشأة الأولى وكلما ابتعدنا زمنيا كلما عادت الحياة تدريجيا إذ تختلف العادات اللغوية، وتتغير الظروف الاجتماعية وبالتالي موت الاستعارة " متعلق بجانبها السوسيو لساني وليس ببنيتها السيموطبقية وتوليدها وإعادة تأويلها الممكن "[3].

---

[1] – أمبيرتو ايكو ، تأويل الاستعارة ترجمة لحسن بو تكلا ، مجلة فكر ونقد العدد26 2000 المغرب ، ص:155

[2] – محمد الولي ،استعارة، ص :416

[3] - أمبيرتو ايكو ، تأويل الاستعارة ،ص: 144

بالإضافة إلى هذا فتكرار الاستعارات في نص شعري ما لا يعني تكرار النص الشعري، وإلا كانت البشرية لا تملك إلا نصا شعريا واحدا ذلك أن النصوص الشعرية تبنى على الخاصية التناصية.ويمكن أن نقول إن التكلس أو التحجر الذي يصيب الاستعارات الشعرية قد يمس جانبا واحد من القصيدة كالأطلال مثلا، ثم إن هذا الجانب الذي يحوله التكرار إلى فعل كلامي مباشر قد يوظف لتوليد فعل كلامي جديد غير مباشر مثلا الأطلال في العصر الجاهلي اشتركت في الدلالة على أمر ما، غير أن هذه البنية وظفت في العصر الإسلامي مثلا وأصبحت رمزا للدلالة على معرفة قديمة وفق ما ذهب إليه الدكتور عبد القادر دامخي في قراءته لنص حسان بن ثابت[1].

وفي مرحلة لاحقة في العصر العباسي ارتبط ظهور الطلل بالخمرة ثم عاد هذا النموذج للظهور مثلا في العصر الحديث إذ أخذت بعض القصائد من الأطلال عنوانا لها.وبالتالي أعادت هذه الممارسات للفعل الكلامي المنجز بالأطلال بريقه واسترد طاقة التعبير غير المباشر التي تحيا بها النصوص الشعرية، في هذا الصدد أيضا نشير إلى شكل النص الأدبي الذي يمثل استعارة تبنى عبر شبكة ترميزية تبدأ بالتواطؤ على شكل معين في أزمنة معينة ،و قد يتعرض هذا الشكل الإستعاري إلى التحجر و التكلس فيعجز عن تلبية أذواق المتلقين و المبدعين على حد السواء ،و لعل هذا ما يفسر رغبة المحدثين في التخلص من بنية القصيدة الجاهلية ،مما جعل وحداتها تتفكك مشكلة نصوصا مستقلة ، فقد تحول الغزل مثلا من مكون رمزي في القصيدة الجاهلية إلى قصيدة كاملة لها مكوناتها الرمزية و المتباينة و نفس الشأن مع المقدمة الخمرية و ربما مع نماذج أخرى .

---

[1] – ينظر الدكتور عبد القادر دامخي،دلالة المعرفة الطللية في الإسلام ، مقال مخطوط

و عليه يمكن أن نقول أن القصيدة بوصفها فعلا غير مباشر تجابه أشكال التكلس و التحجر بالتجاوز أو بإعادة بعث النماذج في قالب جديد أو بفعل الزمن .

إذن من خلال ما تقدم يمكن أن نقول إن الأفعال الكلامية الأدبية على درجة كبيرة من التعقيد وهي أقرب إلى مفهوم الحدث الكلامي منها إلى الفعل الكلامي.

إن اهتمام الحدث الأدبي الشعري لا يرتكز على المنجز بالنص الشعري والذي قد يكون مدحا أو ذما أو هجاء أو رثاء فهي أفعال تؤدى في الواقع ولكن الاختلاف بين الشعر والواقع يتجسد في البنية التي تنتج تلك الأفعال الكلامية والتي تطور من فعل محوري أو بؤري قد يكون مدحا أو شكوى أو رثاء ويعمل هذا الفعل على استقطاب أفعال أخرى تسمح بانبنائه أو تطوره من فعل بؤرة إلى حدث كلامي.

وقد تتكون الأحداث الكلامية الشعرية من سلسلة من الأفعال الكلامية البسيطة والمركبة وقد تتكون أيضا من أحداث كلامية جزئية تكون نتيجة للأفعال المركبة.

وتمتاز الأحداث الكلامية الشعرية بطاقات تضمينية كبرى تتيح فتح مجال التأويل.

مما يجعل الأحداث الكلامية تبنى في شق كبير منها على المتلقي، إن هذا البناء يعطي فرصة لظهور أهمية الفعل التأثيري في تداولية النص الأدبي بشكل يوازي أهمية الفعل الإنجازي أو يفوقه في كثير من الحالات.

ويعتمد الحدث الكلامي في نموه على مجموعة من التقنيات اللغوية كالوصف والاستفهام والتمثيل وهي تقنيات تتيح إنجاز أفعال كلامية غير مباشرة وقد تتحول هذه الأفعال الكلامية غير المباشرة إلى أفعال كلامية مباشرة بفعل التكرار غير أنها لا تلبث أن تستعيد طاقتها الإيحائية بحكم

اختلاف المتلقين ، وكذا بفعل التباعد بين أزمنة الإنتاج وأزمنة التلقي،إذ تختلف أذواق القراء باختلاف الظروف السياقية التي تؤطر هذا الفعل.

الفصل الرابع:

السياق و تداولية النص الشعري

يحتل السياق جزءا مهما في فضاء الدرس التداولي "وهو بمثابة العنصر الفاعل في توضيح الكلام بل في صحته و الوصول به إلى درجة القبول في معناه و مبناه"[1] ، "و تعرف التداولية بأنها دراسة لهيمنة المقام على معنى العبارة "[2] و لعل هذا ما دعا ماكس بلاك" للقول بأن التداولية يجب أن تدعى بالنظرية السياقية "[3] .

وتبرز أهمية السياق في المواقف التخاطبية المختلفة ، إذ يفضي غياب بعض عناصره أو تتجاهلها إلى انعدام التواصل كما في هذا الموقف :

دخل أرطأ بن سهية الشاعر ،على عبد الملك بن مروان فقال له ما بقى من شعرك ؟

فقال ما أطرب و لا أحزن يا أمير المؤمنين ، و إنما يقال الشـعر لأحدهما و لكني قد قلت

رأيت الدهر يأكل كل حي   كأكل الأرض ساقطة الحديـد
وما تبغي المنية حين تغدو   سوى نفس ابن آدم من مزيد
و أحسب أنها ستكبر يومـا   توفي نذرها بأبـي الوليـد

فقال له عبد الملك : ما تقول ثكلتك أمك ؟فقال:أنا أبو الوليد يا أمير المؤمنين ،و كان عبد الملك يكنى أبا الوليد أيضا ، فلم يزل يعرف "كراهة شعره في وجه عبد الملك إلى أن مات " [4].

إن سوء الفهم بين طرفي الخطاب مرده إلى اشتراك المتكلم و المستمع في كنية واحدة هي "أبو الوليد" و هي محدد سياقي شخصي و قد افترض عبد الملك بن مروان أنه المقصود بهذه الكنية لعدة اعتبارات منها :

دخول الشاعر على الملك و هو فعل له تأويله السياقي آنذاك و الذي عادة ما يكافئ رغبة الشاعر في الإنشاد بحضرة الخليفة و غالبا ما يكون هذا الإنشاد

[1] –كمال بشر ، التفكير اللغوي بين الجديد و القديم ، دار غريب ،القاهرة /مصر ،ط2005/1، ص: 367–368.
[2] – أزولد ديكرو، القاموس اللساني ،تر/منذر عياشي ،ص:677.
[3] – فرونسواز أرمينكو ، المقاربة التداولية ، ترجمة سعيد علوش ص: 18.
[4] – ابن طباطبا ،عيار الشعر ،ص:163

موجها للخليفة نفسه ، و بالتالي فشل الخطاب في إنجاز فعله لعدم مراعاة الشاعر لمحدد سياقي شخصي ،هذا و قد يتبدل معنى اللفظة تبعا لاستعمالها كما يوضح ذلك المثال :

" خرج صعصعة بن صوجان عائد إلى مكة فلقيه رجل ، فقال:له يا عبد الله كيف تركت الأرض ؟قال عريضة أريضة ، قال إنما عنيت السماء قال فوق البشر و مدى البصر ، قال سبحان الله إنما أردت السحاب ،قال :تحت الخضراء و فوق الغبراء ،قال إنما أعني المطر ، قال عفى الأثر ، و ملأ القتر ،و بل الوبر و مطرنا أحيا المطر قال : إنسي أنت أم جني ؟قال :إنسي من أمة رجل مهدي صلى الله عليه وسلم "[1].

إن السائل كان يغير دلالة السؤال في كل مرة ليربطه بسياق جديد تحيل عليه الألفاظ المستخدمة ،و كان صعصعة ابن صوحان في كل مرة يتكيف مع الوضع الدلالي الجديد للفظة و لا غرو في ذلك " فالمعنى المعجمي للكلمة متعدد بوجه من الوجوه ، و حينئذ فإن المعول عليه في تحديد دلالة الكلمة المعجمية هو السياق "[2]

من خلال النموذجين السابقين يمكن أن نقف على نمطين من السياق :

1/ السياق الخارجي أو (سياق الحال) : الذي يطلق عليه البعض سياق المقام الذي" يعني مجموعة من العناصر و الملابسات التي تتضح وقت الكلام الفعلي "[3]، أو "جملة العناصر المكونة للموقف الكلامي ، و هي شخصية المتكلم و تكوينها الثقافي ، و شخصيات من شهد الحدث الكلامي ، والعوامل الاجتماعية ، ذات العلاقة باللغة كالمكان.. .."[4]

---

1 – الجاحظ ، البيان و التبين ،ج4،ص:99

2 – ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي ، دلالة السياق ، منشورات أم القرى ، مكة المكرمة ، 1423ه ، ط1، ص: 620.

3 – عبد النعيم خليل ، نظرية السياق بين القدماء و المحدثين ، دار الوفاء للطباعة و النشر ، الإسكندرية ،/مصر ط1/ 2007 ، ص :282

4 –مهدي أسعد ، حرارة جدلية االفظ و المعنى ، دراسة في دلالة الكلمة العربية ، دار وائل للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ،ط2002/1،ص :39

2/ السياق اللغوي أو(سياق المقال) : " و هو المفهوم الأكثر شيوعا في البحث المعاصر إنه حسب المعجم تلك الأجزاء من الخطاب التي تحف بالكلمة في المقطع ، و تساعد في الكشف عن معناها "[1]. إن هذا التعريف على أهميته لا يمثل إلا جانبا من جوانب السياق ، سيما في الدرس التداولي الذي يستدعي السياق الخارجي ،بوصفه عنصرا في إنتاج الخطاب و تأويله " فكل كلمة تنتظم رأسيا في عقل ابن اللغة في حقل معجمي () أما بعد نظم الجملة ، فقد يتجرد المعنى المعجمي ، لكل كلمة ، و يتخصص و تدب فيه الحياة بسبب انضمامه إلى غيره من المعاني ، وفق نظام مقبول اتفقت عليه الجماعة اللغوية"[2].

و لنأخذ مثلا لفظة ضرب :

ضرب الأبُ الولد

"ضرب الله مثلا"

" ضرب في الأرض "

إن لفظة ضرب في كل جملة من الجمل السابقة لها معنى مختلف " فالكلمة المفردة التي تتأتى معزولة عن بقية الكلمات المنطوقة أو المفترضة ليس لها معنى في ذاتها " [3]

و تتضح أهمية السياق في الدرس التداولي من خلال ارتباط التداوليات على اختلاف نماذجها و مقترحاتها بالسياق ، فقد أشارت فرونسواز أرمنيكو إلى تقسيم التداولية إلى ثلاث درجات ، ربطت كل درجة بنمط سياقي معين .

و يمكن أن نجمل أنواع السياق المرتبطة بالدرس التداولي فيما يلي :

1- **السياق النصي**: وهو سياق القرائن أو ما يسمى بنحو النص .

---

[1] – عبد الهادي بن ظافر الشهري ، استراتجيات الخطاب ، ص:40

[2] – مصطفى حميدة ، نظام الارتباط و الربط في تركيب الجملة العربية ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت/لبنان ، ط1997/1، ص: 111

[3] –ايفور أرمسترونغ ريشاردز ، فلسفة البلاغة ،تر/سعيد الغانمي ، ناصـــر حلاوي ، افريقيا ، الدار البيضاء /المغرب ،ط2002/1،ص:68

2-**السياق الوجودي**: ويتضمن هذا السياق المرجعي بطبعه (عالم الأشياء حالتها ، الأحداث) التي ترجع إليها التعبيرات اللغوية "ويتم الانتقال من الدلالة إلى التداولية حالما يدرك أن المرسل والمرسل إليه ، وكذلك موقعهم الزمانى والمكاني هي مؤشرات للسياق الوجودي "[1].

3- **السياق المقامي**: "ونعبر هنا من شيء مادي خالص إلي شيء وسيط ثقافي ويتميز المقام بالاعتراف به اجتماعيا بصفته متضمنا لغاية أو غايات وعلي معنى ملازم تتقاسمه الشخصيات المنتمية الى نفس الثقافة "[2].

ومن أمثلة السياق المقامي المحادثات الدائرة مثلا بين طبيبين حول حالة مرضية ما إذ مقامهما العلمي هو الذي يحكم التخاطب.

4- **سياق الفعل** "تعد الأفعال اللغوية أصنافا جزئية من السياق المقامى و الأفعال اللغوية أفعالا إرادية إذ يقصد المرسل إنجازها ويريد أن يدرك المرسل إليه هذا القصد "[3]،إن هذه العلاقة بين المرسل و المرسل إليه يحكمها تفاعل الأطراف الذي يولد سياقا تواصليا بينها.

5- **السياق النفسي**: إن اعتبار الخطاب فعلا و إن الفعل اللغوي قصد مشروط يؤدي إلي دمج الحالات الذهنية و النفسية في نظرية تداولية اللغة لتصبح المقاصد و الرغبات حالات ذهنية ، مسؤولة عن برنامج الفعل و التفاعل ، هذه الحالات هي مناط اهتمام الوصف والتفسير التداولي بوصفها السياق النفسي لإنتاج اللغة وفهمها"[4] .

و إجمالا ، فهذه الأنواع من السياقات متداخلة و مترابطة ، فلا يستغني أي منها عن الأنواع الأخرى ، و بهذا يصبح المنهج التداولي كافيا ، لأنه إلى وجهات نظر معينة و توجه معروف نحو اللغة و العلامات الأخرى .

---

[1] – ينظر عبد الهادي بن ظافر الشهري ، استراتجيات الخطاب ،ص:42،43

[2] –علي آيت أوشان ، السياق و النص الشعري، ص:60

[3] – نفسه، ص:62

[4] – ينظر عبد الهادي بن ظافر الشهري ، استراتجيات الخطاب ،ص:44

إن الملاحظ على هذه الأنماط المختلفة التداخل الشديد بينها و صعوبة الفصل بين نمط سياقي و آخر، و لنأخذ على سبيل المثال سياق الفعل؛ إن فهم سياق الفعل و حقيقته أو " إذا ما تم التلفظ الجاد أو الدعابة " لا يتم إلا في ضوء السياق الوجودي بعناصره المتنوعة من جهة، ثم من جهة أخرى السياق الوجودي يستدعي السياق المقامي، و لنأخذ هذا المثال : "افتتحت الجلسة "

إن سياق الفعل المرتبط بهذه الجملة هو إنجاز فعل ما، لاتتحدد قوته الانجازية إلا بالعودة إلى السياق الوجودي الذي أطر هذا الانجاز، و السياق الوجودي الذي يتضمن السياق المقامي فالمحكمة مثلا هي المكان الذي يخول فيه للقاضي التفوه بمثل هذا .

ولا يختلف الأمر كثير بالنسبة للسياق النفسي إذ يتعلق بقطب مهم من الأقطاب التواصلية و هو المتكلم الذي له حضور في مختلف الأنماط السياقية السابقة .

إن هذا التداخل بين مختلف أنواع السياق يعود أساسا إلى العناصر المكونة للمشهد السياقي و التي يمكن أن نجملها في الأطراف المتخاطبة ،الزمان و المكان ، و المشاركون .... و قد تمتد هذه العناصر لتشمل القناة و الرسالة ، و هما عنصران مهمان في بناء سياق الخطابات الأدبية كما سنرى .

➢ **<u>عناصر السياق</u> :**

<u>1-الأطراف المتخاطبة</u> :" يوجد على الأقل في كل موقف تواصلي شخصان أحدهما فاعل حقيقي و الآخر فاعل على جهة الإمكان ،أي المتكلم أو المخاطب "[1]و يشكل طرفا الخطاب بؤرة العملية التواصلية فهما اللذان ينقلان اللغة من مجال الموجود بالقوة إلى مجال الموجود بالفعل، و عبر فعلهما هذا يستخدمان

[1] – فان ديك، النص و السياق ،استقصاء البحث في الخطاب الدلالي و التداولي ، تر:عبد القادر قنيني ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء/المغرب ، دط،1991،ص:258

اللغة استخداما سياقيا، يــقوم على انتقاء ما يتوافق مع الوضع الذي يعــيشانه و يتحدد طرفا الخطاب في موقف سياقي ما، باستخدام الاسم أو باستخدام الضمائر الدالة عليه.

إن أسماء الأشخاص لا تعني دائما الإحالة على طرفي الخطاب أو على ذوات لها وجود مادي ،و قد أشار جورج يول إلى هذه القضية مقدما المثال التالي :

" فقولنا مثلا شكسبير لا تعني الإحالة على اسم شخص أو اسم الكاتب فقول القائل " أريد شكسبير و رد الآخر، إنه فوق الطاولة"[1]

يتضح من خلال الموقف التواصلي أن اسم شكسبير لا يحيل على الاسم بل يحيل على الكتاب " هذا كما قد يلحق بالاسم تغيرات معينة تحيل على سياق ما ، كالتصغير أو الترخيم أو غيرهما ، وقد يحدث التخاطب بين الطرفين بإلحاق ألقاب معينة ترسم صورة عن السياق كقولنا – حضرة القاضي أو الأستاذ– و غيرها من الألقاب .

و تشكل الإشارات الشخصية عنصرا مهما في تحديد العلاقة بين طرفي الخطاب إذ أن"استخدام إشارات معينة يمكن من رسم حدود المسافة الاجتماعية بين طرفي الخطاب"[2]

و نشير في هذا المقام أن العلاقة بين المرسل و المرسل إليه قد تتحدد تبعا للاسم أو اللقب أو الضمير المستخدم ، لحظة التكلم .

وجدير بالذكر أن المتخاطبين يخضعان إلى جملة من القواعد يؤطرها سياق التكلم فمثلا قول المتكلم "أخرج"، لا تكتسب قوتها الإنجازية إلا بوجود سلطة معينة يملكها المــتكلم تسمح له بأمر مــخاطبه وفــق هذا الشــكل، و يتأسس نجاح العملية التواصلية على مراعاة المتكلم للسامع، إذ ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ، و يوازن بينها ، و بيــن أقدار المستمعين

---

[1]George Youle , Pragmatics, P :13
[2]-Ibid, P :13

و بين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ، و لكل حالة من ذلك مقاما حتى تقسم أقدار المعاني ، على أقدار المقامات ، و أقدار السامعين على أقدار تلك الحالات "[1].

إن ما يبذله المتكلم من اهتمام بالسامع لا يؤت أكله " إذا لم يكن المستمع أحرص على الاستماع من القائل على القول ، لم يــبلغ القائل في منطقه ، و كان النقصان الداخل على القول بقدر الخلة بالاستماع منه "[2].

و يسمح التخاطب الفعال بين طرفي المستمع و المتكلم من رسم صورة عن محيطهم " فكلام الأفراد لا يعكس صورة عن سنهم أو جنسهم ، أو خلفياتهم الاجتماعية فحسب ، و لكن يعكس أيضا السياق الذي فرض عليهم خيارا لغويا معينا ، و الطريقة التي يتحدث بها الناس في المحكمة أو في المدرسة أو السوق تعكس صورة عن هذا المكان ، و كذا عن الأدوار الاجتماعية التي يضطلع بها الأفراد "[3].

2-<u>الزمان و المكان</u> : يعتبر الزمان و المكان من أهم العناصر في بناء تصور عن السياق و يؤثران بشكل جلي على خيارات المتكلمين و يتجلى هذا الجانب المهم في علم اللغة الاجتماعي ؛ إذ نجد أن الخيارات اللغوية للمجموعة تخضع لمكان تواجدها، فلغة أهل البدو تختلف عن لغة أهل الحضر ، و يمكن لفئات المجتمع أن تستخدم ألفاظا خاصة تبعا لارتباطهم بأماكن محددة ، فالتجار لهم لغتهم و الأطباء لهم لغتهم و الفلاحون لهم لغتهم و واضح أن هذه الفئات المجتمعية تتحدد لغتها المستخدمة، تبعا لتواجدها الوظيفي في مكان معين كالسوق و المستشفيات و المزارع .

"و يبدو المكان في النص بواحد من طريقين من طرق التعبير اللغوي أحدهما بوسطة الظروف الدالة على المكان (...)و الآخر بواسطة أسماء

---

[1] –الجاحظ ، البيان و التبين ، ج1، ص: 153

[2] –نفسه ، ج2، ص: 315.

[3]-Janet , Halms, an introduction to sociolinguistics , longman , imprission ,London , United Kingdon ; 2nd eddi, 2001, P:251.

المواضع الجغرافية "[1] ،و من الظروف الدالة على المكان : تحت ، فوق ، قرب ، أمام ..." أو بعض الإشاريات من قبيل هنا ، هناك ...الخ و تسمح هذه الاشاريات بتحديد المسافة النفسية ببين المتخاطبين و يمكن أن يتحقق هذا بمعية عناصر لغوية أخرى ، كحروف النداء التي يمكن للمستمع أن يحدد من خلالها العلاقة النفسية بين المتخاطبين أو القرب و البعد المعنوي بينهما.

و تتآلف العناصر المكانية مع العناصر الزمانية ؛ التي تتحدد تبعا لمحددات معينة من مثل: الآن ، غدا ، أمس، البارحة ...الخ

القناة :تشكل القناة عنصرا بالغ الأهمية في السياق سيما السياق الأدبي ، إذ تؤثر في سير العملية الإبداعية و تخضعها لعناصر تتوافق مع هذه القناة دون تلك ،و تستخدم النصوص الأدبية قناتين :

قناة المشافهة : و يرتبط سياقها بالأداء الذي يتطلب قدرات صوتية معينة كما يمكن من استـــغلال عناصـــر إضافـــية كالإشارات و الإيـــماءات التي " تعضد إنتاج الكلام و فهمه ، عبر قدر من الحركات الجسمية "[2] و تؤثر هذه القناة في شكل الخطاب طولا و قصرا سيما الخطاب الأدبي لدواعي تداولية إذ أشار القدماء إلى هذا الأمر"فقد سئل أبو عمر بن العلاء هل كانت العرب تطيل ؟فقال:نعم ليسمع منها ،قيل :فهل كانت توجز ؟قال نعم ليحفظ عنها " [3]و تتيح المشافهة لطرفي الخطاب فرصة تعديل وجهات نظرهم أو مواقفهم تبعا لما يصدر عن أحد الأطراف .

أما **القناة الكتابية** :فإنها ترتبط بسياقات أخرى ،إذ تسمح للنص بالانتقال في الزمان و المكان ، كما تعطي للقارئ فرصة التبصر في النص من أجل إعادة تشكيل السياق إن أمكن.

---

[1] – ردة الله بن ردة ، دلالة السياق ،ص:620،621

[2] – نفسه ، ص :617

[3] – ابن رشيق ، العمدة ،ج1،ص:168

<u>الرسالة</u> : يسمح نمط الرسالة بتشكيل رؤية عن السياق ، فإذا كانت الرسالة كلاما عاديا فإن المتخاطبين يفهمانها في هذه الحدود، أما إذا كانت الرسالة عملا شعريا جمالي كالشعر أو الرواية أو غيرهما من الأنماط الأدبية الأخرى ، فإن سياقات مختلفة تتولد تبعا لنمط الرسالة ، فسياق النص الشعري و متطلباته غير سياق النص الروائي و هكذا.

إذن تلعب المحددات السياقية دورا مهما في رسم صورة عن النص، فالنص والسياق عنصرين يكمل أحدهما الآخر، وتسهم المحددات السياقية إلى حد بعيد في إزالة اللبس الذي يكتنف الخطاب فتعمل على إضاءة الأماكن المعتمة، بإضافة مؤشرات للنص،تفضي لترجيح تأويل على حساب تأويل آخر.

فمثلا قولنا "**زرت المدينة**"، هو كلام يلفه نوع من الغموض بالنسبة لنا،و في موقف تواصلي معين قد يكون واضحا جليا، وقد يضطر المتكلم في موقف الغموض إلى إضافة بعض العناصر السياقية التي تحدد المقصود بلفظة المدينة كأن يقول القائل:

"**زرت المدينة وصليت بمسجد الرسول.**"

ومسجد الرسول صلى الله عليه وسلم هو عنصر سياقي مكاني يزيل الغموض الذي أحاط بلفظه المدينة ،وحدد مرجعية معنية لها وهي المدينة المنورة وليس مدينة أخرى.

إن الغموض زال بتحديد عناصر تسم المدينة كالمسجد مثلا، وهي عناصر لها وجود واقعي مرجعي،غير أنه يمكن أن نصادف خطابات تتجاوز الوجود المرجعي للعناصر أو تستخدم عناصر السياق استخداما مجازيا " ينطوي هذا المجاز على شيء أكبر من إثارة الخيال ، أو خلق ارتباطات جديدة ، فهو يحمل في أحشائه رمزية الحقيقة ، و ينطلق باسمها " [1] .

---

[1] – وليد منير ، النص القرآني من الجملة إلى العالم ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي ،القاهرة/مصر ،ط1997/1،ص:97

فالأمكنة و الأزمنة ،و الأشخاص ، داخل النص الشعري تأخذ وجودا ، قد لا يتعين بتسمية الشخص ، أو تحديد المكان و الزمان ، و إنما تعوض هذه العناصر بمدلولات رمزية تأخذ على عاتقها تشكيل النص الأدبي " الذي يستطيع أن يمارس قوته في عدد غير محدد من السياقات ، و لدى عدد غير معين من الأشخاص "[1] .

و عادة ما تظهر المحددات السياقية في النص الشعري ، بشكل غائم فيبدو الخطاب مفرغا من هذه العناصر أو مستغنيا عنها و لتوضيح هذا الأمر نأخذ قول الشاعر :

أرانا موضعين لأمر غيب ونسحر بالطعام وبالشراب

عصافـــير وذبـــان ودود وأجرأ من مجلجة الذئاب[2]

لنأخذ المحددات السياقية الواردة في البيتين.

<u>1/ المحددات الشخصية</u> : تبدو نون الجماعة دالة على الأشخاص ،و لكن على من تحيل؟ هل تحيل على الشاعر؟ أو على القبيلة؟ هل تحيل إلى ذوات معينة؟ أم أنها تعني الإنسانية جمعاء؟

<u>2/ المحددات الزمانية والمكانية</u>: غير واضحة المعالم فهي مضمرة ويتوصل إليها عن طريق الاستدلال وفق ما يلي:

<u>الزمان</u>: هناك زمنان زمن1(نسحر بالطعام وبالشراب وهو متعلق بالزمن الحاضر) .

زمن 2(موضعين لأمر غيب)، (الذي تتحدد معالمه في البيت الثاني عصافير وذبان ودود)و يتعلق بالمستقبل وبهذا نجد:

الزمن الراهن← نسحر بالطعام والشراب

الزمن المرتقب← عصافير وذبان ودود

---

[1] – فرناند هالين ،التـــداولية ، تر:وبا محمد مجـــلة فكر و نقـــد، الرباط /المغرب،ع :24ديسمبر/1999، ص: 156

[2] : امرأ القيس ، الديوان دار صادر بيروت لبنان دط دت ،ص:20

<u>المكان</u>: هناك مكانان :الأول فوق الأرض، يتعلق بالزمن الراهن بشقيه(نسحر بالطعام وبالشراب)و(أجرأ من مجلحة الذئاب).

المكان الثاني القبر(تحت الأرض) ويستدل عليه من خلال ذكر المراحل التي تمر بها جثة الإنسان ؛عصافير وذبان ودود.

إن صعوبة تحديد المؤشرات السياقية في البيتين ناتج عن غياب دوال واضحة ولكن في المقابل يمكن أن نجد نصوصا حافلة بالمؤشرات السياقية و هي السمة الغالبة على شعر ما قبل الاسلام ، و يعد المكان أكثر العناصر السياقية إلحاحية على الـشعر القديم فهو عنصر مكون للطـلل ، و الرحلة و قصص الحيوان ، و يذهب البعض " إلى أن كثرة الأمكنة لا تخدم شعرية النص ، إذ تزاحم بقية العناصر ، بل تطغى عليها " [1] .

ولعل هذا يدفعنا إلى التساؤل هل تفضي المؤشرات السياقية لرفع اللبس الذي يكتنف النص الشعري؟ أم أنها تعمل على تكثيف هذا الغموض وزيادة حدته مما يساهم في رفع شعرية النص؟ وكيف تعمل المحددات السياقية على رفع شعرية النص من جهة وضمان قدر من تداوليته من جهة أخرى؟

[1] – رشيد نظيف،الفضـاء المتخيل في الشعر الجاهلي ،شـركة النـشـر و التوزيع المدارس،الدار البيضاء /المغرب،ط2000/1،ص:39

➢ المؤشرات السياقية وشعرية النص:

يشار في الكثير من الحالات إلى أن النصوص العربية القديمة نصوص مقامية بالدرجة الأولى، ويتجلى هذا في "المعلومات الإضافية عن سياق النص ، فالمتكلم هو الشاعر و المتلقي و المناسبة هي كذا أو كذا ، أي أن الشخص الذي يروي القصيدة يقيدها بزمان و مكان محددين ،و حدث و شخصيات معلومة بحيث يضع لكل قصيدة ملفا "[1].

ولعل السؤال الذي يفرض نفسه، كيف تعيش هذه النصوص المرتبطة بسياق معين خارج سياقها؟ وكيف تتخلى عن السياق الأول لصالح سياقات أخرى؟ ثم ما العلاقة بين السياق الخارجي وعناصره، والسياق الداخلي؟ وهل تمثل عناصر السياق الداخلي تصويرا فوتوغرافيا للسياق الخارجي؟

وللإجابة عن الأسئلة السابقة نتناول المحددات السياقية في إطار شعري معين وفق ما يلي:

1/ المحددات الشخصية:

تنقسم المحددات الشخصية المرتبطة بالنصوص الشعرية إلى عناصر دالة على المتخاطبين.الشاعر← المخاطب(ممدوح، مهجو، إمرأة متغزل بها) وعناصر دالة على أطراف متخاطبة داخل النص الشعري قد لا تكون لها بالضرورة إحالة مرجعية، ثم عناصر غير محددة على المستوى الزماني والمكاني وتشمل جموع القراء على اختلاف مستوياتهم وتوجهاتهم.

وقد سبق وأشرنا في الحديث عن تداولية الحوار إلى تشابك الأطراف المتخاطبة داخل النص الشعري، مما يخلق تشابكا موازيا على المستوى السياقي إذ يعمل كل من السياق الداخلي والسياق الخارجي بشكل متكامل فثمة قضية جوهرية بالنسبة إلى التداولية ، تكمن في تحديد العلاقة بين هذين المقامين ، الداخلي و الخارجي للعبارة ، و في رؤية كيف أن المقام الثاني

---

[1] – محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام النص ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء /المغرب،ط1991/1،ص:299

يتدخل في بناء المقام الأول ، وكيف أن الاثنين يتفاعلان في تأويل العبارة"[1]، ويبدأ عمل الأشخاص في النصوص الشعرية بين أطراف الحوار الأساسية. المخاطِب والمخاَطب، كالشاعر مثلا والممدوح، ويراعي المتكلم مجموعة من العناصر التي تضمن حدا من تداولية النص الشعري.

فهو يراعي مقام ممدوحه، ويعلي من شأنه وقيمته ويخضع فعل المدح إلى طبقة الممدوح "فيخاطب الملوك بما يستحقونه بجليل المخاطبات ، و يتوقى حطها عن مراتبها ،كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك و يعد لكل معنى ما يليق به ، و لكل طبقة ما يشاكلها "[2].

إن مراعاة الأطراف المتخاطبة المقصودة في النص الشعري، هي التي تؤثر على مجموع القراء وتجاوبهم مع النصوص لتشابه سياق الإنتاج مع سياق القراءة، وفي هذا يقول ابن طباطبا، " ولحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى هي موافقته للحال التي يعد معناه لها، كالمدح في حال المفاخرة،وحضور من يكبت بإنشـــاده من الأعداء ومن يسر به مـــن الأولياء،و كالهجاء، في حال مباراة المهاجي، والحط منه، حيث ينكى فيه استماعه وكالمراثي في حال جزع المصاب، وتذكر مناقب المفقود عند تأسيه، والتعزية عنه، وكالاعتذار و التنصل من الذنب عند سل سخيمة المجني عليه،المعتذر إليه وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران، وطلب المغالبة، وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق واهتياج شوقه وحنينه إلى من يهواه"[3].

يلعب تشابه سياق التكلم مع سياق التلقي، دورا مهما في عملية تداول النص الشعري، إذ يتبنى المتلقي النص الشعري ،ويتجاوب معه على أساس تشابه سياق إنتاج النص، مع سياق التلقي، وبهذا يحصل التجاوب بين مبدع لم يكن يقصد هذا المتلقي، و يتم عادة ، التفاعل والتجاوب عن طريق توظيف السياق الداخلي، وربطه بعناصر السياق الخارجي.

---

[1] – أوزلدو ديكرو ، القاموس اللساني ،تر/ منذر العياشي ص: 684.

[2]– ابن طب طبا عيار الشعر، ص: 44

[3] – نفسه، ص: 54

فمراعاة المبدع للمتلقي ، تؤثر على البنية النصية ، أو بالأحرى توظف البنية النصية توظيفا تداوليا يسمح بإحداث تأثير معين و عليه ينبغي " للشاعر أن يحترز في أشعاره ، ومفتتح أقواله مما يتطير به، أو يستجفى من الكلام والمخاطبات، كذكر البكاء ووصف إقفار الديار، وتشتت الآلاف ، ونعي الشباب وذم الزمان لاسيما في القصائد التي تتضمن المدائح أو التهاني، ولا تستعمل هذه المعاني في المراثي، ووصف الخطوب الحادثة، فإن الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطير منه سامعه، وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه، دون الممدوح"[1].

ويحفل التراث بمثل هذه المواقف التي تفضي إلى استقباح المستمع لشاعر ما لعدم تخيره ما يتناسب مع السياق.

و رغم الأثر الذي يحدثه المثال السابق ، فإن للشاعر أن يفتتح قصيدته كيفما شاء ، شريطة أن يكيف هذا الإفتتاح و يلبسه حلة تداولية تسمح بدرء الأثر السيئ ، و في هذا يشير ابن طباطبا إلى طريقة متميزة في كيفية إخضاع مثل تلك النماذج إلى نمط ،يسمح للشاعر بقول ما يريد، كما يسمح له من جهة أخرى بمراعاة مقام مستمعه، ويتم هذا بعدول" الشاعر باللفظ عن كاف المخاطبة إلى الإضافة إلى نفسه"[2]

وبهذا يلعب الشاعر على وتر الإشاريات سيما الإشاريات الشخصية ليمرر خطابه متفاديا الآثار غير المرغوب فيها .

إن أهمية البنية النصية ، في مد جسور التواصل بين المبدع و المتلقي ، لا تتوقف عند افتتاح النص فحسب ، فالبنية الكلية بعناصرها المختلفة تستثمر تداوليا ويشير نص *ابن قتيبة المشهور لهذا الأمر، إذ أناط بعناصر البنية النصية وظائف معينة تسمح هذه الوظائف ببناء فضاء ذهني مشترك بين

---

[1] – ابن طب طبا عيار الشعر ،ص :162

[2] – نفسه ، ص: 164

*–النص المقصود هو النص الذي يتحدث عن بنية القصيدة العربية القديمة و قد ذكر النص في االأطروحة في غير موضع

المبدع والمتلقي ويتأكد هذا من خلال لجوء المبدع إلى ما يعرفه السامع إذ أن "من أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازا لمن يسمعها الابتداء، بذكر ما يعلم السامع له، إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسطه العبارة له عنه"[1].

ويتـــحقق هذا عن طريق مبدأ المــشابهة الذي يـــتم في فترة زمنية معيـــنة و "الذي يرد دوما وبنسب متفاوتة، فإذا كانت المضامين مختلفة و التعابير مختلفة فإن الخصائص النوعية تظل هي هي، نادرا ما يلحقها التغيير، وإن حدث فلا يتم على شكل طفرة"[2].

وعلى هذا فإن النص الشعري ومحدداته الشخصية الداخلية سيما مخاطبه المقصود وكذا البنية النصية هي عناصر تستغل تداوليا للانتقال من الفضاء الداخـــلي للنص الشعري، إلى فـــضاء أرحـــب ويتم هذا عبر سلـــسلة من " العمليات الاستدلالية التي يقوم القارئ للانتقال من المعنى الحرفي لما هو مكتوب إلى ما يقصد الكاتب إيصاله"[3].

وجدير بالملاحظة أن هناك بعض القواعد التي تخرق من طرف المبدع على مستوى النص الشعري فهو يأمر الخليفة ويجرده من ألقابه مثلا، ويتم كل هذا مراعاة لسياق آخر هو السياق الشعري الذي يسمح بمثل هذه التجاوزات التي لا تحصل في الكلام عادي.

<u>المحددات المكانية وشعرية النص:</u>

يعتبر المكان عنصرا من العناصـــر السياقية ولا يكتسب قيمة واضحة ،إلا فـــي ضوء ارتـــباطه بالعناصر السياقية الأخـــرى ، كالزمـــان والمتخاطبون ،وموضوع التخاطب ،ويرتبط الشعر الجاهلي ارتباطا عجيبا

---

1 – ابن طب طبا عيار الشعر، ص:164

2 – محمد خطابي ، لسانيات النص ، ص: 59

3 – نفسه ص :79

بالمكان فقد "أرخ الشعر ذاته بوله بالزمان أولا وبالمكان ثانيا وبتسمية المكان وتأطيره و تحديده و تجسيمه ، و بعثه في حياة متجددة."[1]

إن هذا الولـــع بالمكان ، كان مطية البعض للتقليل من شـــعرية النص القديم " فكثرة الأمكنة لا تخدم شعرية النص فهي مزاحمة لبقية العناصر ، بل طاغية عليها "[2].

و لكن في الواقع، المكان " يمثل عنصرا شعريا يساهم في تحديد القيمة المهيمنة للنص الجاهلي بغض النظر عن علاقة اللفظ بالمكان الخارجي " [3].

إن تجاهل هذه العلاقة الخارجية ، يحل محلها سلسلة العلاقات التي يبنيها المكان في النص الشعري مع بقية العناصر ؛ فالمكان يأخذ قيمته بارتباطه بعنصر سياقي آخر ، و قد كشفت النصوص العربية القديمة ، عن ارتباط المكان بعنصرين سياقيين مهمين ، هما الزمان و المحددات الشخصية عبر محطات نصية مختلفة تشمل كلا من الطلل و الرحلة.

1 – المكان والزمان:

يرتبط المكان في القصيدة العربية عادة بالطلل ويأخذ قيمته بارتباطه بعنصر سياقي آخر هو العنصر الزماني ،فالمكان عموما خاضعا لتحولات الزمان ،فمكان الإقامة اليوم ،قد لا يكون هو ذات المكان غدا .

المكان الذي يرتبط بذكريات إيجابية، قد يتحول بتحول الزمن إلى مكان قفر موحش،مرتبط بذكريات أليمة ،وعلى هذا " فالقبيلة العربية زمان و ليست مكان "[4]؛إذ يتحول مكان القبيلة تبعا للزمن المرتبط بالأنواء و الأمطار.

إن انتقال القبيلة من مكان إلى مكان هو انتقال من زمن إلى زمن ،إنتقال من زمن الجدب والقحط إلى زمن الرخاء ،واستحضار هذا الانتقال في النص الشعري ،هو استحضار خيالي لا يخضع للواقع ،إذ أن حضور الطلل

---

[1] – كمال أبو ديب ،في الشعرية ،منشورات مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت/لبنان ، ط1987/1،ص:59

[2] –رشيد نظيف ، الفضاء المتخيل،ص: 39

[3] –نفسه، ص :25

[4] –أدونيس ، كلام البدايات، دار الآداب ،بيروت لبنان،ط1989/1 ص: 62

في القصيدة مثلا بعناصره الزمانية والمكانية ليس حضورا مرجعيا وسنوضح ذلك من خلال نص لبيد

يقول لبيد:

"عفَتِ الدِّيَارُ مَحلُّهَا فمُقَامُهَا بمِنَىً تَأبَّــدَ غوْلُهَا فرِجَامُهَا
فَمَدَافِعُ الرَّيَّانِ عُرِّيَ رَسْمُهَــا خَلَقاً كَمَا ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُهَا
دِمَنٌ تَجَرَّمَ بَعْدَ عَهْدِ أنِيسِهَا حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلالُهَا وَحَرَامُهَا
رُزِقتْ مَرَابِيْعَ النُّجُومِ وَصَابَهَا وَدْقُ الرَّوَاعِدِ جَوْدُهَا فَرِهَامُهَا
مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَادٍ مُدْجِنٍ وَعَشِيَّةٍ مُتَجَــاوِبٍ إرْزَامُهَا
فَعَلا فُرُوعُ الأيْهُقَانِ وأطْفَلَتْ بِالجَلْهَتَيْــنِ ظِبَاؤُهَا وَنَعَامُهَــا
وَالعِيْــنُ سَاكِنَةٌ عَلَى أطْلائِهَا عُوذاً تَأجَّلُ بِالفَضَــاءِ بِهَامُهَا
وَجَلا السُّيُولُ عَنْ الطُّلُولِ كَأنَّهَا زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَهَا أقْلامُــهَا
أوْ رَجْعُ وَاشِمَةٍ أسِفَّ نَؤُورُهَا كِفَفاً تَعَرَّضَ فَوْقَهُنَّ وِشَامُهَا
فَوَقَفْتُ أسْألُهَا وكَيْفَ سُؤَالُنَا صُمّاً خَوَالِدَ مَا يَبِيْنُ كَلامُهَا
عَرِيَتْ وكَانَ بِهَا الجَمِيْعُ فَأبْكَرُوا مِنْهَا وَغُودِرَ نُؤْيُهَا وَثُمَامُهَا"[1]

يحفل نص لبيد بمجموعة من المؤشرات المكانية والتي تنقسم إلى نمطين :

1 – <u>عنـــاصر دالة علـــى المكان</u> :الغول، الرجـــام، فوق ، أعلـــى، الجلهتين ،الفضاء.

2 – <u>عناصر محيلة على المكان</u> :الديار، مدافع الريان، الدمن.

ويبدأ ارتباط المكان بالزمان مع أول ذكر للمكان؛ فالمحل والمقام عنصرين مكانيين يتحددان تبعا للزمن، إذ المحل هو المكان المرتبط بزمن قصير، بينما المقام هو المكان الذي يرتبط بزمن إقامة طويلة،وتتوالى العناصر الزمنية بشكل يزاحم العناصر المكانية ودوال العناصر الزمانية هي :

---

[1] –الجمهرة ،ص:237،240

(عهد، حجج، حلالها، حرامها، مرابيع النجوم ، سارية ، عشية).

إن العناصر الزمنية المذكورة ترتبط بشكل أو بآخر بالدمن ، وهي من العناصر المكانية وتعد الدمن أكثر العناصر إحالة على الطلل بوصفها الصورة الأكثر وضوحا في مكان الطلل؛ ويعد هذا العنصر المحيل على المكان (الدمن) أكثر العناصر ارتباطا بالزمن وفق مايلي:

دمن(عهد ، حجج ، حلالها ، حرامها ، مرابع النجوم ، سارية ، عشية) .

إن ارتباط العنصر المكاني (الدمن) بالعناصر الزمنية السابقة ، يبني صورة جديدة عن المكان من خلال ظهور محددات المكان ،إن هذه المحددات المكانية الجديدة التي نتجت عن علاقة الزمن بالمكان تقوم باستبدال صورة المكان القديم و تعويض الدمن بالنبات و الحيوان (فروع الأيهقان ، الظباء ، النعام ، العين) .

وميزة هذه العناصر هي احتلال حيز مكاني واسع يتعلق بالفضاء ،ويشمل المستوى العمودي (علا) والأفقي(الجلهتين)إن العناصر الجديدة هي عناصر دالة على الحياة ،وقد ارتبطت بالمكان الذي كان نتيجة فعالية عناصر زمنية معينة انطلق فعلها من عنصر يحيل على المكان هو الدمن وقد سعت هذه العناصر إلى تغير تصور عن المكان المرتبط بالدمن عن طريق تغيير العناصر الإحالية واستبدالها بعناصر إحالية جديدة ولكن العناصر الجديدة لم تصمد بوصفها البديل للعناصر السابقة؛إذ أن العناصر الزمنية قامت بفعل ثنائي ،تأسس في جانب منه على رسم صورة للمكان في ارتباطه بعناصر أخرى ،وقام في الجانب الآخر على تثبيت فكرة الطلل، إذ أن الأمطار والأنواء في ارتباطها بالعناصر الإنسانية المكانية (الدمن) أخذت شكل سيول التي ضاعفت من بروز فكرة الطلل، وتجليه للعيان، والتشبيهات التي لجأ إليها الشاعر تثبت ذلك يقول لبيد:

"فجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجد متونها أقلامهــا
أو رجع واشمة أسف نؤورها كففا تعرض فوقهن وشامها "[1]

إن الطلل بعد أن اجتاحته السيول يشبه ← الزبر التي أعيدت كتابتها(1)

أو

← رجع الواشمة (2)

إن التشبيه(1) يتضمن فكرة التثبيت، فإعادة الكتابة فوق الكتابة هو فعل يسعى لإظهار هذه الكتابة للعيان.

ونفس الأمر بالنسبة للتشبيه الثاني الذي يتضمن نفس الفكرة من خلال نفس الفعل أو بالأحرى فعل شبيه وهو إعادة الوشم ،لإظهاره.

إن التضمينات المذكورة أعلاه ،التي نتجت عن فعل المطر تجعلنا نبني هذا الافتراض:

إن العناصر الزمانية والمكانية المذكورة في الطلل لا وجود واقعي لها ، وعلى هذا فالطلل بما هو عنصر مكاني وزماني ،لا يقدم صورة عن السـياق الواقـعي ،أو بالأحرى العناصـر الطللية ليست عناصر مرجعـية الوجود ،ولايتيح ربطها بالواقع إمكانيات كبيرة لتأويل النص،فلو ربطنا البنية الطللية بالواقع لاقتضى الربط ما يلي :

1/ إقفار المكان يستوجب الرحيل .

2/ فعل الرحيل تأكيد لخراب المكان.

3/ المطر فعل طارئ يرتبط بزمن معين هو زمن الرخاء الذي يتمثل في عودة الحياة للنبات والحيوان.

من 1 و2 و3 نبني الافتراض التالي:

---

[1] – الجمهرة ص: 440

إن الرحيل كان نتاج غياب العناصر الحياتية عن المكان، وهذا بدوره يجعلنا نفترض أن توفر عناصر الحياة، سيعيد الإنسان إلى المكان المهجور، ولكن المستوى النصي يخرق هذا التوقع .

يقول لبيد:

"فــوقفت أســـألهـــا وكـــيـــف سؤالنا صما خوالد ما يبين كلامها

عريت وكان بها الجميع فأبكرو منـــها و غدور نؤيها وثمامـــها"[1]

إن هذه المعطيات تجعلنا نبني الافتراض التالي، إن الطلل لا يعكس سياقا موجودا بالفعل في حياة الإنسان ،ولكنه يبني سياقا شعريا خالصا ،ينطلق من عناصر لها وجود في الواقع ،ثم عبر سلسلة من العلاقات الداخلية بين تلك العناصر ينفصل جزئيا عن الوجود الواقعي ليبني الوجود الشعري، الذي ينمو عبر بتر الصلات المفترضة بالواقع أو عكسها.

و من هنا تظهر الحاجة للعناصر السياقية داخل النص الشعري ، إذ يمنح وجودها فضاء تأويليا إضافيا.

إن الحاجة إلى العناصر السياقية في النصوص الشعرية أو التجارب الإبداعية ليست حاجة للتأويل فحسب، بل هي حاجة للبناء أو الإنتاج، إذ يعمد الشاعر إلى استغلال العناصر السياقية وتحويلها إلى عناصر رمزية تعمل على إنماء الفعل الشعري ،وقد رأينا سابقا ، كيف تلاحم الزمان والمكان لإنتاج بنية نصية جزئية هي المقدمة.وسنرى هنا كيف يتلاحم المكان مع المحددات الشخصية لإنتاج بنية نصية أخرى ،وهي الرحلة.

يقول طرفة بن العبد:

" وإنّي لأمضي الهمّ، عند احتِضاره، بعوجاء مرقالٍ تروحُ وتغـــــتدي

أمــــونٍ كـــألواح الإران نصَأتُهـــا على لاحـــب كأنـــهُ ظهرُ بُرجـــد

جَمــــاليّة ٍ وجـــْناءَ تَردي كأنّـــهـــا سَفَنَّجـــَة ٌ تَبـــري لأزعَرَ أربـــَدِ

---

[1] – الجمهرة ،ص:241

تبــاري عــاقاً ناجيـات وأتبـــعت   وَظــيفاً وَظيفاً فوق مَورِ مُعبَّدِ

تَريعُ إلى صَوْتِ المُهيبِ، وتَتّقـــي،   بذي خُصَلٍ، رَوعاتِ أكلَفَ مُلبِدِ

كأن جناحـــي مضرحيٍّ تكنّـــفا   حِفافَيْهِ شُكّا في العَسِيبِ بمَســرَدِ

فَطوراً به خَـلْفَ الزّميلِ، وتــارة   على حشــف كالشــنِّ ذاوٍ مجــدّد

لــها فَخِـــذانِ أكمِلَ النّحْـــضُ   كأنّهُــما بابا مُنــيفٍ مُـــمَرَّدِ

وطـــيٌّ مَحالٍ كالحَــنيّ خُلوفُــهُ،   وأجـــرِنَةٌ لُزّتْ بِدَأيٍ مُنَـــضَّدِ

كــأنَّ كِناسَــي ضالَةٍ يُكنِفانِـــها   وَأطـــرَ قِسيٍّ تَحتَ صُلبٍ مُؤَيّــَدِ

لَـــها مِرفقــانِ أفــلانِ كَأنّهـــا   تَــمُرُّ بسَــلمَي دالِـــجٍ مُتَشَــدَّدِ

كقـــنطرة الرُّوميِّ أقسمَ ربـــها   لتـــكفننْ حتـــى تُشادَ بقرمـــد

صــُهابيّةُ العُثْنُونِ مُوجَدَةُ القَــرَا   بعــيدةُ وخد الرِّجل موَّراةُ الــيد

جــنوحٌ دقاقٌ عنــدلٌ ثم أُفرعَـــتْ   لـــها كتفاها في معــالىً مُصــعَد

أمــرُّتْ يداها فــتلَ شزرٍ وأجنحتْ   لهــا عَضُداها في سَقِيفٍ مُسَــنَّدِ

كــأن عُلــوبَ النّســع في دأياتها   مَوَارِدُ مِن خَلْقاءَ في ظَهرِ قَـــردَدِ

تَــلاقى ، وأحيــاناً تَبيــنُ كأنّـــها   بَنـــائِقُ غُرٌّ في قميـــصٍ مُقَدَّدِ

وأتْلَــعُ نَــهّاضٌ إذا صَــعّدَتْ بــه   كسُكان بوصــيٍّ بدجلةَ مُصـــعِدِ

وجمــجمةٌ مثــلُ العَلاة كأنّـــما   وعى الملتقى منها إلى حرف مبرَد

وخــدٌّ كقرطاس الشــآمي ومشْفَرٌ   كســَبْتِ اليماني قدُّه لم يــــجرَّد

وعينـــان كالماويتين اســـتكنَّتا   بكهْفَيْ حِجاجَيْ صخرةٍ قلْتِ مورد

طَحُورانِ عُوّارَ القذى ، فتــراهُما   كمـــكحولَتي مذعورة أمِّ فـــرقد

وصادِقتا سَمْعِ التوجُّسِ للسّــُرى   لِهَــجْسٍ خَفِيّ أو لصَــوْتٍ مُــنَدِّد

مُؤَلّلتانِ تَعــرِفُ العِــتقَ فِيـــهما   كــسامعتيْ شاة بحوْمــل مـــفرد

وَأرْوَعُ نَبّــــاضٌ أحَدُّ مُلَمــــلَمٌ كمِرداة ِ صَخرِ في صَفِيحِ مُصَــمَّدِ

وإن شِئتُ سامى واسِطَ الكورِ رأسُها وعامت بضبعيها نجاءَ الخـــفيْدَدِ

وإنْ شئتُ لم تُرْقِلْ وإن شئتُ أرقلتْ مخافة َ مَلويٍّ من القدِّ مُحــــصد

وأعلمُ مخروتٌ من الأنف مارنٌ عَتيقٌ مَتى تَرجُمْ به الأرض تَزدَدِ

إذا أقبلت قالوا تأخر رحـــــلها وإن أدبرت قالو تــقدم فآشـــدد

وتضحي الجبال آلغبر خلفي كأنها من آلبعد حفــت بالملاء المعــضد

وتشرب بآلقعب الصغير وإن تــقد بمشــفرها يوما إلى الليل تنـــقد

على مثلِها أمضي إذا قــال صاحبــي ألا لَيتَــنَي أفديــكَ منها وأفْـــتَدي "[1]

يرتبط المكان في هذا النص بالمحددات الشخصية، إذ عمد الشاعر إلى وصف الناقة وأعضائها، وإذ كنا نتبنى الرأي القائل، أن الناقة هي المعادل الموضوعي للذات فإن السؤال الذي يراودنا، هو ما علاقة الذات بالمكان، وكيف يتم الجمع بين هذه العناصر أي الناقة، المكان، الذات.

مبدئيا يمكن أن نبني هذا الافتراض:

الناقة ← ترتبط بالمكان.................معطى1

الناقة = الذات (معادل موضوعي لها)................معطى2

معطى 1+ معطى2 ← الذات ترتبط بالمكان عبر ارتباط الناقة بالمكان .

ولكن السؤال المطروح كيف يتحقق هذا الافتراض على المستوى النصي؟

لقد صرح الشاعر بالدور الوظيفي الذي تضطلع به الناقة منذ البيت الأول:

إني لأمضي الهم عند احتضاره بعوجاء مرقال تروح و تغتدي

فالناقة وسيلة لتمضية الهم، وهي ترتبط بالمــتكلم والإحالة عليــه أنا← أمضي الهم، ويتحقق هذا بفضل قدرة الناقة على تغيير المكان بفضل

[1] – الجمهرة ص 308،320.

مواصفاتها فهي ناقة مرقال ، تروح وتغتدي، ولكن هذه المواصفات تفاجئنا بصورة معينة للناقة:

أمون كألواح الإران نسأتها   على لا حب كأنه ظهر بر جد

وقد أشار الشراح إلى أن الشاعر " يري أن يذهب همه بناقة موثقة الخلق، يؤمن عثارها ثم شبه عرض عظامها بألواح التابوت، ثم ذكر سوقه إياها بالعصا، ثم شبه الطريق بالكساء المخطط، لأن فيه أمثال خطوطه"[1].

ولعل الأسئلة التي لم يجيب عليها الشراح هي في تصوري ، لماذا شبه الشاعر الناقة في أمن عثارها بألواح الأران ، ثم ألا تستدعي صورة الأران الهم ، بدل تمضيته؟

لنعد إلى المواصفات السابقة للناقة، والتي ارتبطت بالسرعة من جهة وتظهر هنا بوصفها مأمونة العثار، إن الغياب الكلي للحركة الصادرة عن ألواح الأران هو الذي يجعلها في تصوري مـــأمونة العثار، إذ أنها تحمل من طرف الآخرين ، وهو نفس ما يحدث للناقة، إذ تعود الذات للظهور، ومن خلال فعلها (نسأتها) الذي يوجه الناقة توجيها يجعلها مأمونة العثار، إذ الناقة سريعة من جهة، ولكن من يسوقها(أي الذات) توجهها توجيها معينا في الطريق، الذي يستدعي أيضا صورة الإنسان من خلال تشبيهه بالبرجد.

ويتوالى ارتباط الناقة بالمكان عن طريق وصف أعضائها، وربط هذه الأعضاء بعدة أمكنة وفق ما يلي:

لها فخذان← بابا منيف ممرد

لها مرفقان← كقنطرة الرومي

اجنحت لها عضداها← في سقيف مشيد

اتلع نهاض← كسكان بوصي بدجلة مصعد

خد← كقرطاس الشآمي

مشفر← كسبت اليماني

1- الجمهرة ،ص:308

عينان← كالماويتين استكنتا بكهفي حجاجي صخرة قلت مورد

إن ارتباط الناقة بالأماكن السابقة، هو استدعاء للذات الإنسانية ،إما بوصفها فاعلا في تشكيل تلك الأمكنة(الباب المنيف، القنطرة، السقيف المشيد...).

أو بوصفها دالا على أمكنة معينة(كقرطاس الشآمي، كسبت اليماني) كما أن الذات هي العنصر الفاعل في ظهور الناقة على الشكل الأسطوري السالف الذكر إذ أن أمرها موكل للذات الإنسانية، في مأكلها(ترعى حدائق مولى الأسرة أغيد) وفي توجيهها (نسأتها على لا حب كأنه ظهر بر جد،.....).

إن مواصفات الناقة إذن ليست مواصفات استثنائية الوجود، فهي تستمد وجودها من فعل الإنسان، ولذا نجد الشاعر يحدثنا عن وجود المثيل لها:

على مثلها أمضي إذا قال صاحبي ألا ليتني أفديك منها وأفتدي

يذهب الشراح إلى "أن الشاعر لا يقصد بمثلها(مثيل الناقة) بل يعني الناقة ذاتها"[1].

ولكننا لا نذهب هذا المذهب، فمثيل ناقة الشاعر تؤكده أبيات سابقة، إذ تسلك هذه الناقة طريقا مسلوكا(مور معبد، لا حب كأنه ظهر برجد...)، وإن كانت تحقق السبق والأفضلية على مثيلاتها.

وعلينا أن لا ننسى الوظيفة السابقة التي أناطها الشاعر بالناقة، وهي وظيفة تمضية الهم، وقد كانت غالبية الأماكن التي شبهت بها أعضاء الناقة تحمل فكرة العبور والمضي من جانب إلى جانب(الباب، القنطرة، البوصي...)

كما كانت تلك العناصر شكلا من أشكال تمضية الهم عن طريق ذكر فعل الذات الإنسانية وقدراتها الخارقة، وعليه فإن الناقة بما هي معادل للذات، فإنها صورة من صور تفوق هذه الذات.

وقد ارتبطت الناقة بنمطين من الأماكن:

1 -أماكن تحيل على الذات الإنسانية عموما، وقد كانت وظيفة الناقة في هذه الحالة تمضية الهم، وتسلية الإنسان.

---

[1]-الجمهرة، ص: 309

2- أماكن تحيل على ذات خاصة، هي الأنا التي ترتبط (بالفلاة وحرها ، طريق غير مرصد، الأمعز المتوقد).

يقول الشاعر:

"وجاشَتْ إليه النّفسُ خوفاً، وخالَه مُصاباً ولو أمسى على غَير مَرصَدِ

إذا القومُ قالوا مَن فتًى ؟ خِلتُ أنّني عُنِيتُ فَـلمْ أكسَـلْ ولـــم أتـبَـلّدِ

أحلّتُ عليها بالقَطيع فأجذَمــتْ، وقد خبَّ آل الأمعز المـــتوقد"[1]

وقد كانت وظيفة الناقة هنا، هي إثبات أفضلية ذات المتحدث، على بقية الذوات، فإذا كانت الناقة بمواصفاتها الأسطورية لها مثيل، فإن الشاعر في ارتباطه بأمكنة معينة لا مثيل له، ويتأكد هذا الافتراض، من خلال تصريح الذات بإلغائها للذوات الأخرى يقول طرفة:

"إذا القوم قالوا من فتى خلت أنني عنيت فلم أكسل ولم أتلبد"

وينتقل الشاعر من وصف الناقة إلى وصف ذاته، التي يربطها بمجموعة من الأمكنة، يتيح له التواجد في هذه الأمكنة، التفوق على أقرانه.

إن الناقة التي تشكل جزءا مهما من الرحلة، ترتبط بالمكان، بوصفه عنصرا سياقيا وتحيل من خلال هذا الارتباط على عنصر سياقي آخر هو الذات الإنسانية.

وعليه فإن للمكان على مستوى النص الشعري تواجد خاص، إذ لا يرتبط بوجود مرجعي أو إحالة واقعية، وإنما هو جزء من البنية النصية، قد يرتبط بعنصر سياقي آخر كالزمان أو الذوات، وفي ارتباطه بهذه العناصر يبني إحالته النصية الداخلية التي تجعل هذه العناصر السياقية، تتحول من الإحالة المرجعية إلى الإحالة الشعرية التي لا تبني صورة عن العالم الواقعي، ولكن تسمح ببناء تصور عن العالم الممكن،أين" يعلم القارئ أن العالم النصي الذي

---

[1] -الجمهرة ،ص:320،321

يقدمه له النص مهما كان مشابها لعالمه الخاص الواقعي لن يصبح في يوم من الأيام جزء من عالمه " [1].

➢ **السياق الشعري و بناء العوالم الممكنة :**

في تناولنا للمحددات السياقية داخل النص الشعري ،وجدنا أن الشاعر لا يقدم تصويرا فوتوغرافيا للواقع الذي يعيشه رغم حاجة القراء إلى معرفة بعض العناصر التي تحف بالقصيدة إذ " لا نستطيع أن نقول أننا نعرف حول أي شيء تدور القصيدة ما لم نحدد بعض مؤشرات العالم الذي تصوره "[2].

إن المؤشرات التي يحتاجها القراء قد تكون هي الركائز التي يبني عليها الشاعر نصه ،غير أنه يقوم بتحوير وجودها الواقعي ، و يصبغها بصبغة جديدة ، نظير ما يتمتع به من قوة و طاقة " إذ لا يتأت لأي واحد أن يكون شاعرا يدل على ذلك المكانة المرموقة التي حظي بها الشاعر الجاهلي في السلم الاجتماعي و اعتبارهم إياه مخلوقا من نوع خاص ، يتمتع بقدرات خارقة على الفطنة ، بما لا يقاس به الناس ، و التطلع إلى الغيب و إقامة علاقات مع عالم الجن و الشياطين "[3] .

إن هذه القدرات التي يتمتع بها الشاعر تمنحه فرصة ارتياد عوالم تخيلية انطلاقا من الموجودات أو الممكنات إذ" لا يخلو المحاكي من أن يحاكي موجودا بموجود أو بمفروض الوجود مقدره "[4] ،غير أن العوالم التخيلية التي يبنيها المؤلف هي عوالم ناقصة ، و غير مكتملة ، ما لم تجد القارئ الذي يكملها و القراء يعيدون بناءها اعتمادا على سلسلة التضمينات و القرائن الموجودة في النص .

---

[1] –محمد خطابي ، لسانيات النص ،ص: 301.

[2] – نفسه ،ص:305

[3] – حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب أسسه تطوره أسسه تطوره إلى القرن السادس عشر مشروع قراءة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية تونس ط1 (دت)، ص: 25

[4] –حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء و سراج الأدباء ،ص:91

"إذن الذات لا تقوم في كل الأحوال بنسخ الواقع ، بل كثيرا ما ثير قضايا تتوقف على الكفاية التبليغية لدى المتكلم و الكفاية التأويلية عند المخاطب "[1] و يتم في الغالب الاتكاء إلى عقد مفترض بين المتكلم و المخاطب أو المبدع و المتلقي .

إن العقد الموقع بين المبدع و المتلقي يجعل " محاولة شرح القصيدة بردها إلى منابعها الأولى بصرف النظر عنها إلى شيء آخر لا يمت بصلة إلى تلك القصيدة "[2] ، إذ يفضي هذا الفعل إلى البحث عن الدلالة التعينية لعناصر القصيدة ، مما يجعلنا في حاجة إلى قوة شرحية ، تعجز هذه القوة في الغالب عن إفهامنا محتوى النص ،لأنها تعمل على تبديل الكلمات بمرادفاتها ، و في هذا سطو على الثقل الدلالي للكلمات.

وقد تولد قوة تأويلية و لكنها تبحث عن متخيلات النص ، بوصفها حقائق لها وجود في حياة المبدع ،و في هذا إفراغ للمحتوى الدلالي للنص ، إذ من الأفضل " التمييز بين عالم الإنسان المبدع بحقائقه الجغرافية و التارخية و النفسية ،و بين عوالمه الفنية المتخيلة ،و إلا فسيتم إنكار صحة أغلب النصوص الأدبية لاستحالة مطابقتها بالواقع" [3].

إذن فعل التأويل يجب أن يتم في إطار المتخيل ، الذي يعتبر فعلا محفزا على التأويل ذاته نتيجة ما يخلفه التخييل من تعجيب كما يذهب إلى ذلك حازم إذ يقول " يحسن موقع التخيل من النفس أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام "[4].

و للبحث في العالم الممكن أو المتخيل و دوره في بناء النص أو تأويله سنأخذ نموذجا لخطاب الوصف ، " فالوصف رمز لا يشير إلى شيء ما بكيفية مباشرة ، بل يكتسب معناه من خلال السياق ، و لهذا يطلق عليه

---

[1] – حسن الباهي ، اللغة و المنطق ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء /المغرب ،ط1/2000ص:113

[2] –مخ خوري ،الشعر بين نقاد ثلاثة ، مقالات في النقد الأدبي ،دار الثقافة بيروت/لبنان،دط،دت،ص:60

[3] –رشيد نظيف الفضاء المتخيل ،ص:35

[4] –حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ،ص:90

كذلك الرمز الناقص "[1]هذا ما يجعلنا عاجزين عن فهم النص ، ما لم ننقله إلى الفضاء المتخيل الذي يتيح للشاعر أن يركب عالمه الخاص من مختلف العناصر التي يشكل الربط بينها في عالم الواقع من جهة ضربا من الهذر ، كما يتيح للقراء من جهة أخرى إعادة تشكيل النص" اعتمادا على التخييل الأدبي الذي يجب أن يشتمل على بعد تداولي قادر أن يبين الحالة الخاصة للتعبير التخيلي "[2]؛ و عليه فإن السؤال الذي سنجيب عليه هو:

كيف يمكن للخطاب الوصفي الذي يبدو أنه ذو إطار مرجعي أن يتجاوز هذه المرجعية ليتحول إلى وصف تخيلي .

النص :

عفا بطنُ قوٍّ من سُلَيمى فعالزُ فذاتُ الصفا فالمُشـرفاتُ الـنواشـــزُ

و مرقبةٍ لا يستقالُ بها الردى تلافى بها حلمي عن الـجهلِ حـــاجزُ

وكلُّ خليلٍ غيرُ هاضمِ نفســهِ لِوصْلِ خـليلٍ صـارمٌ أو مُعـــارزُ

وعَوْجاءَ مجذامٍ وأمرِ صريمة تركتُ بها الشكَّ الـذي هـوَ عاجــزُ

كأنَّ قُتودي فوق جـأبٍ مُطرَّدٍ من الحقبِ لاحـتهُ الجدادُ الغـــوارزُ

طوى ظِمْأها في بَيْضةالصيف بَعْدَما جرتْ في عنانِ الشعريين الأمـــاعزُ

وظــلتْ بأعرافٍ كأنَّ عيونـــها إلى الشمس ــ هل تدنو ــ رُكيٌّ نَواكـزُ

لهُنَّ صَليـلٌ ينـتظرنَ قضاءَهُ بضاحي عذاةٍ أمــرهُ فهوَ ضامــز

فلما رأينَ الوردَ منهُ صريـمة مضـــينَ ولاقاهنَّ خـلٌّ مــــجــاوزُ

فلــمّا رأى الإظــلامَ بادرها به كــما بادرَ الخصـْمُ اللجوجُ المُـحافِزُ

ويمَّمها في بطنِ غابٍ و حائرٍ و مــنْ دونها من رحرحـانَ مفـــاوزُ

عليْها الدُّجى مُسْتَنْشَآتٍ كأنّه هَــوادِجُ مشـدودٌ عليْــها الجـَزائـــزُ

---

[1] – حســان البــاهي ، الدلالــة و الإحالة ، مجـلة دراســات سيـميائية أدبــية لسانــية ، فاس /المــغرب ،ع3،(صيف،خريف) 1988، ص:141

[2] –أوزلد ديكرو ، القاموس اللساني ،تر منذر عياشي ،ص:340

تعادى إذا استذْكى عليها وتتّقي كـما تتقي الفـحلَ المخاضُ الجـوامزُ

فمر بها فوق الحبيل فجـاوزت عشاء و ما كانــت بشـرج تجـــاوز

و هــمتْ بوردِ القنتينِ فصــدها مضيق الكـُـراع والقُنـــانُ اللواهِـــزُ

و صدتْ صدوداً عن شريعة ِ عثلب ولا بَنـــيْ عياذٍ في الصّدورِ حزائـــزُ

ولوْ ثقِفاها ضـُـرَّجَتْ بدمائِـــها كـــما جُلّلت نضو القِرامَ الرجائـــــزُ

و حلأها عنْ ذي الأراكة ِ عامــرٌ أخو الخضرِ يرمي حيثُ تكوى النواحزُ

مطــلاً برزقٍ مــا يداوى رمــيها و صــفراءَ من نبعِ علــيها الجلائـــزُ

تخيرها القواسُ من فرعِ ضـــالة لهـــا شذبٌ مـــن دونـــها وحرائـــــزُ

نَمَت في مَكانٍ كنَّها واســتوتْ بهِ فما دونهــا مـــن غيلها متــلاجــــزُ

فما زال ينجو كلَّ رطــبٍ ويابــسٍ وينـــغَلُّ حتـــى نالَها وَهْــو بــــارزُ

فأنحى عليها ذات حد غرابـــها عدو لأوساط العضــــاه مـــــشارز

فلمّـــا اطمأنَّتْ فـــي يديه رأى غِنىً أحـــاطَ بهِ وازورَّ عمـــن يحـــاوز

فأمسكها عاميْنِ يطلـــب درأها و ينـــظرُ منــــها ما الذي هو غامــــزُ

أقـــامَ الثـِّـقافُ والطريــدةُ دَرْأها كـــما أخرجت ضِغن الشَّموسِ المَهامِزُ

فوافـــى بها أهلَ المواســـمِ فانبرى لـــها بيعٌ يغلـــي بها السـومَ رائـــزُ

فــقال لـــهُ : هل تشتريها فإنــــها تباعُ إذا بيــــعَ الـــتلادُ الحرائزُ

فقالوا لهُ بايــعْ أخـــاك ولا يكـُـنْ لكَ اليومَ عن ربْحٍ من البيع لاهِـــزُ

فقالوا لهُ بايــعْ أخـــاك ولا يكـُـنْ لكَ اليومَ عن ربْحٍ من البيع لاهِـــزُ

فقـــال : إزارٌ شــرعبيٌّ وأربـــــع مـــن الشـــيزى و آواقٍ نواجـــزُ

ثمـــانٍ من الكوري حــمرٌ كأنهـــا من التبر ما ذكى من النـــارِ خابــِزُ

وبُردانِ من خالٍ وتسعون درهــماً على ذاكَ مقروظٌ من الجِلْد ماعِـــزُ

فظـلَّ يناجي نفـــسه وأمـــيرها أيأبـــي الذي يُعطى بها أم يُجـــاوزُ

فلما شــراها فاضتِ العيــنُ عبرة وفـــي الصّدرِ حُزّازٌ من الوجْـد حامِزُ
فذاقَ فأعــطتهُ من اللينِ جانــباً كفــاه ، لها أنْ يغرقَ السهمَ حاجــزُ
إذا أنبضَ الرامون عنها ترنــمتْ تَرُنَّــم ثكــلى أوْجَعتْــها الجنائـــــزُ
هتوفٌ إذا ما خالطَ الظبيَ سهمه وإنْ رِيع منها أسلَمَتْهُ النواقـــــزُ
كأن عليـــها زعفرانا تمــيره خوازن عــطار يمــان كــــوانز
إذا سقطَ الأنداءُ صينَتْ وأشعرِتْ حبــيراً ولم تدرجْ عليها المعــاوزُ
فلما رأين،الماءقد حال دونه ذعاف على جنب الــشريعة كـــارز
ركبن الذنابى فاتبعن به الهوى كما تابعت شــد العــناق الخــوارز
فلما اشتغاثتْ والهوادي عيونها من الرُّهبِ قُبْلٌ والنفوسُ نَواشــِزُ
فألقتْ بأيْديها ونحت صدورُها وهـــنَّ إلـــى وحشــيهــنَّ كــوارزٌ
فلما دعاها مــن أبطح واسط دوائر لم تضرب عليـــها الجرامـــز
حذاها من الصيداءِ نعلاً طراقـــها حوامي الكُراع المُؤْيداتُ العَشاوِزُ
توجسن و استيقن أن ليس حاضرا على الماء إلا المقعدات القواقــز
يلهن بمـــدرانٍ من الليل موهـــنا علـــى عجــلٍ وللفريصِ هزاهــزُ
غَدَوْنَ له صُعْرَ الخدودِ كما غدتْ علـــى ماءِ يَمْؤودَ الدلاءُ النـــواهِزُ
يحشرجها طــوراً وطوراً كأنـــما لـــها بالرُّغامـــى والخياشيمِ جارزُ
وروحها في المر مور حمامة على كـــل إجريائـهـــا و هو آبـــز
يُكلّــفُها طــوْراً مداهُ إذا التــوى به الوردُ واعوجتْ عليـــه المجاوزُ
حداها برجع من نهاق كأنـــه لما رد لحييه من الجــوف راجــز
محامٍ علـــى عوراتها لا يروعها خمالٌ ، ولاساعـــي الرماة المناهزُ
وقابلها من بطن ذروة مصعدا على طُرُقٌ كأنَّهــنَّ نـــحائــــــزُ
فأصبــحَ فَوْقَ الحقفِ حقفِ تبالة لهُ مركضٌ في مســـتوى الأرضِ بارزٌ

وأضحتْ تغالى بالستار كأنّـــــها رِماحٌ نَحـــــاها وِجهةَ الريح راكِزُ[1]

يقدم نص الشماخ بن ضرار ثلاثة عوالم هي :

عالم الإنسان (سليمى ، الصياد ...)

عالم الحيوان (الحمار الوحشي ، الناقة)

عالم الجماد (القوس)

تقوم القصيدة على الجمع بين هذه العوالم في إطار و صفها ، فانفصال المتكلم عن سليمى يفضي به إلى ركوب ناقته التي يصفها عبر تشبيهها بالحمار الوحشي و أتنه و صعوبة ما يجابه في سبيل الوصول إلى موارد الماء مصورا وعورة الطريق ،و صعوبة المسالك و حر الهجير ، ثم ظهور الصياد لينتقل من وصف الحمر إلى وصف القوس ، و ما عانى صاحبها في تثقيفها و تحسينها ، ثم كيف باعها و غالى في ثمنها ، ليعود مرة أخرى للحديث عن قطيع الحمر الوحشية و ينتهي بتشبيه الأتن بالرماح .

يبدو النص بهذا الشكل مجموعة عوالم لكل عالم أحداثه التي تنمو عبر فعل الوصف و تتراءى هذه العوالم ، عناصر يربطها خيط واه طبعا إذا ما تم النظر إلى تلك العناصر بوصفها موجودات واقعية نصية غير أن الرغبة في إقامة العلاقات بين تلك العناصر يفترض أن نتناولها بوصفها رموز تخيلية لا بوصفها موجودات في عالم الشاعر لأن الأمر لو كان على هذه الشاكلة لاقتضى أن نتجاوز هذه النصوص و أن لا نعود إليها إلا بوصفها نصوصا فولكلورية تراثية لا حاجة لقراءتها و إعمال النظر فيها .

إذن الشاعر يلجأ إلى الموجودات في عالمه ليحولها إلى رموز تفهم في إطار المتخيل و تربطها علاقات ما ، لا في إطار الموجود بل في إطار المتخيل ، و في ضوء هذا نبحث عن العلاقات بين عالم الإنسان و عالم الحيوان ، و عالم الجماد ، عبر معاينة رموز كل عالم ، و البحث عن

---

[1] – الجمهرة ،ص:674،662

العلاقات المحتملة بغية إعادة تركيب النص في ضوء المتخيل و لتحقيق هذا نعود إلى العوالم السابقة :

1- عالم الإنسان ، إن صور الذوات الموجودة في النص هي صورة سليمى التي تربطها بالشاعر علاقة انفصالية .

2- صورة الصياد الذي يسعى لتحقيق علاقة انفصالية بين الحمر الوحسشية و موارد الماء .

3- عالم الحيوان : الناقة و قطيع الحمر الوحشية .

4- عالم الجماد ، قد يشمل بعض الأمكنة ،و بعض العناصر الثانوية ، غير أن الصورة المحورية هي صورة القوس.

إن القوس ليست محورية في عالم الــجماد فقط ، بل في النص بأكمــله ، و هي صورة نادرة في الشعر العربي القديم ،إذ نجد حديثا عن أدوات الحرب كالقوس و السهام و الرماح ، و لكن ليس بهذه الشاكلة .

لقد بدأ وصف القوس في لحظة تأهب الصياد لاقتناص الحمر الوحشية

و حلأها عن ذي الأراكة عامر أخو الخضر يرمي حيث تكوى النواحز

مطلا بزرق ما يداوي رميها و صفراء من نبع عليــها الجلائـــز

إن مادة القوس مأخوذة من عنصر يحيل على الحــياة فهي مختارة من نبع و للفظة النبع إحالة مائية ،و الماء هو العنصر المبحوث عنه في رحلة الحمر الوحشية :

لهن صليل ينتظرن قضاءه بضاحي غذاة أمره فهو ضامز

إن الفعل المحوري في صناعة القوس هو الاختيار " تخيرها القواس" ، إذن المادة الأولية لهذه الآلة ليست في المتناول ، إنها في مكان يصعب الوصول إليه .

إن الطبيعة أمدت القواس بالمادة الأولية لصناعة القوس و لكنه هو العنصر الفاعل ، و يستخلص هذا من الحضور الكثيف لفعل الإنسان (تخيرها ، مازال ينجو ، فأنحى عليها ، أمسكها عامين ،يطلب ،ينظر ،أقام) لقد بدأ فعل الإنسان

بالتخير و انتهى باستقامة القوس و استوائــها ،و لــهذا الفــعل إطاره الزمانــي و المكاني الذي لا يقدم إحالة واقعية ، بقدر ما يقدم لنا إحالة تخيلية ، فالحديث عن المكان و الزمان رموز تقدم صورة عن معاناة القواس في سبيل الوصول إلى مادة القوس ، وهو ما يتضح من الإطار المكاني كما تقدم صورة عن علاقة الألفة و المودة التي نشأت بين القوس و القواس و قد كانت المدة الزمنية – عامين – كفيلة بهذا الأمر إن المرحلة الأولى من وصف القوس ، قدمت لنا عالما عناصره السياقية هي:

الذات ← القواس

المكان ← الغابة

الزمان ← زمن تقريبي فيه مدة محددة هي عامان و فيه مدة غير محددة تتعلق بزمن البحث عن مادة القوس

إن هذه المعطيات السياقة لا تقدم في إحالتها على الواقع شيئا ذا بال فالذات ذات أخرى" و الهنا مكان آخر ، و الآن هو زمن آخر ، كينونتهم الخارج خطابية لا تصمد بعد مقالها (...)هذا النمط من النصوص كلما كان أكثر إرساء كان أكثر تموجا و آنذاك فقط يجدر الحديث عن الإرساء المستعار "[1] و في إطار بناء العالم المتخيل ، فإن المعطيات السابقة معطيات ناقصة لا تكتمل إلا باكتمال الصورة أو النص .

و يطلعنا النص بمرحلة ثانية من وصف القوس ، فبعد أن استوت القوس ،جاءت مرحلة بيعها .

إن عملية بيع القوس ، هي استكمال لما ورد في مرحلة التصنيع ، فإذا كان القواس تحرى الدقة في الاختيار و الدقة في الصنعة ، فإن المشتري ثمن الجهد ، فالقيمة الممنوحة للحصول على القوس تبني صورة جديدة عن القواس الذي تحول

---

[1] – ك ،أركيوني ،فعل القول من الذاتية في اللغة ، تر محمد نظيف افريقيا الشرق الدار البيضاء /المغرب ، ط2007/1،ص:96

من حالة الفقر* إلى حالة الغنى و مع ذلك ، فإن علاقة الود التي تربط القوس بالقواس جعلت بيعها أمر في غاية الصعوبة (فاضت العين عبرة ، و في الصدر حزاز) .

إن عملية بيع القوس تنقلنا مع المشتري إلى تقديم صورة عنها أو عن فعلها ارتبطت هذه الصورة بالصوت و اللون ؛ الصــوت الذي يحــيل على جو جنائزي ،و اللون الذي يحيل على صورة الفرح .

إن صورة القوس ترسم ثنائيتين هما :

الاتصال المرتبط بالفرح

الانفصال المرتبط بالحزن

و ترتبط هذه الثنائية بالبائع و المشتري على السواء ، وفق ما يلي :

البائع ← الاتصال ناشئ عن علاقة الألفة التي جمعته بالقوس ،و هذا مدعاة فرح

← الانفصال ناشئ عن بيع القوس و هذا مدعاة حزن

المشتري في تجريبه للقوس ← الاتصال من خلال صور الفرح التي يحيل عليها اللون

← الانفصال الذي يرتبط بالفعل الناتج عن صوت القوس

و لنتذكر أن قسما مهما من هذه الثنائية ظهر من ذي قبل ، و هو الجزء الانفصالي ، و قد ظهر متعلقا بالذات الإنسانية سواء سليمى أو الصياد .

و سوف نفترض انطلاقا من صــورة القوس أن الحمر الوحــشية الوارد ذكــرها و الباحثة عن الماء سينتهي بها الأمر إلى الفشل ، لأن الصياد " مستعد لصيد الحمر الوحشية بواسطة قوس و سهام أعدها لهذا الغرض و توفرت فيها خصــائص محــمودة ، يسهب الشاعر في وصــفها ، و يطيل الوقــوف عــندها "[1]؛و لكن النص يخرق هذا التوقع ، " فالنص الأدبي ينتمي إلى دائرة

* –إن فقرالقواس ليس معطى ظاهري ، بل هو معطى متضمن في العالم الممكن و يمكن أن يستدل على ذلك من خلال الحلم الذي راوده في الغنى .

[1] – محمد ناصر العجمي ، الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم ،الشعر الجاهلي أنموذجا ، مركز النشر الجامعي منشورات سعيدان ، سوسة/تونس ،ط2003/1 ، ص:389

الخطاب غير المباشر الذي يتطلب تحويل أزمنته الفعلية ، و تعديــل ضمــائره و إشاراته كي تتسق في اتجاهاتها و إحالاتها "[1] و عليه فإن صورة القوس تتجاوز التصوير المرجعي ، عن طريق الفعل الصادر من الحمر الوحشية التي عطلت وظيفة القوس بتغير الطريق .

و لعل السؤال الذي يطرح الآن يمكن أن يصاغ افتراضيا بهذا الشكل ،إذا كانت القوس أخذت حيزا نصيا واسعا و أظهر الصانع /البائع و المشتري كل تلك العناية بها ، فما الذي عطل وظيفتها ؟و ما هي الوظيفة التي يمكن أن نسندها إليها في الإطار المتخيل لا في الإطار المرجعي ؟.

إن إسناد الوظيفة للقوس على مستوى المتخيل، تطلب منا أن ننظر إلى النص بوصفه مجموعة من العلامات التي قد يكون لها وجود واقعي ، و لكن داخل النص الشعري تفقد هذه العلامات وجودها التعيني ، مما يجعل ارتباطها بغيرها يبدو أمرا مستغربا ، و هنا يظهر دور القارئ الذي يسعى لربط الوشائج بين العلامات المختلفة ساعيا لتشكيل صورة عن هذا المتخيل باحثا عن الخيط الذي يفصل الواقع عن المتخيل .

و لتحقيق هذا نعود إلى السياق الذي أحالت عليه علامات النص السابقة و الذي يشكل ثلاث عوالم (الإنسان ، الحيوان ، الجماد) ؛ و قد انطلقنا سابقا من افتراض محورية عالم الجماد ، أي القوس التي تضطلع بوظيفة الصيد ، و لكن هذه الوظيفة تتعطل على مستوى المتخيل ، و قد أفضى تحليل صورة القوس إلى الكشف عن طبيعتها الاتصالية و الانفصالية في ذات الآن ، و إلى قدرتها على صناعة مشاهد الحزن و الفرح .

كما كان لهذه القوس في علاقتها بالإنسان طاقة سحــرية ، نتجت عن علاقة المودة بينها و بين الصانع ، و كذا بينها و بين المشتري ، و لكن طبيــعة القوس و علاقتها ببائعها و مشتريها تفهم في ضوء المتخيل فالوظيفة المنوطة بالقوس

---

[1] – صلاح فضل بلاغة الخطاب و علم النص ، منشورات عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،الكويت ،ط1992/1،ص:101

هي الحيلولة دون الحمر و موارد الماء ، ولكن هذه الوظيفة تعطلها الوظيفة المنوطة بالحمر ففي وصفها لا تحيل على أشياء مرجعية ، بل ينجز من خلال وصفها فعل غير مباشر يقدم صورة عن الناقة ، التي يتم وصفها في إطار إنجاز فعل غير مباشر آخر هو تحقيق الانفصال عن المحبوبة .

و يتم الربط بين هذه العوالم في الإطار المتخيل عن طريق القوس التي تتمتع بإمكانات اتصالية و انفصالية تربطها بكل عالم من العوالم السابقة و عليه هل يمكن أن نفترض أن تعطل وظيفة القوس الانفصالية كان نتيجة تغيير الحمر الوحشية لمسارها ، لا لأن القوس عجزت عن تحقيق غاية الصياد و لكن لأن موت الحمر الوحشية يعني أن الفعل الذي يريدالشاعر أن ينجزه بواسطتها فعل غير مكتمل أو بالأحرى موتها يعني موت الفعل الكلامي غير المباشر الذي يراد إنجازه .

إن تعطل الوظيفة الانفصالية للقوس يشي بتحقق الوظيفة الاتصالية ، التي ترتبط بالفرح و السرور فيكون تعطل القوس يساوي وصول الحمر الوحشية إلى منابع الماء و قد كان النبع عنصرا مكونا للقوس .

و لكن صورة القوس في النص تتحقق عن طريق الوظيفتين معا أي الاتصال و الانفصال ،و إذا كانت الحمر الوحشية وصلت إلى موارد الماء عن طريق تعطل الوظيفة الانفصالية ، فإن صورة القوس بحيثياتها كاملة تستدعى مرة أخرى لتكون طرفا في تشبيه الحمر الوحشية :

حداها برجع من نهاق كأنه   لما رد لحييه مـــن الجـوف راجــز
محام على روعاتها لا يروعها   خمال و لا ساعي الرماة المنـــاهــــز
و قابلها في بطن ذروة مصعد   علـــى طـرق كأنـــهـن نحـــــائـــز
فأصبح فوق الحقف حقف تبالة   له مركض فـــي مستوى الأرض بـــارز
و أصبحت تغالي بالستار كأنها   رمــــاح نحــاها وجهة الريح راكــز

إن وظيفة القوس تعطلت سابقا ،لأن الحمر الوحشية غيرت مسارها ،و يشير النص المذكور أعلاه أن وظيفة القوس كانت ستتعطل لا محالة ، لوجود عنصر

مسير للحمر الوحشية التي كفاها شر ساعي الرماة المناهز" . إن هذه المرجعية المحتكم إليها وسمت هنا بالمحامي و هذا الذي حمى الأتن .

إن الاحتكام إلى مرجعية معينة مر بنا في غير هذا الموضع ،وهو موضع صانع القوس و تأهبه لبيعها

فظل يناجي نفسه و أميرها أيأبى الذي الذي يعطي بها أو يجاوز

فالصانع استعان في فعل البيع بعقله ،و قطيع الأتن استعان بالحمار الوحشي الذي عطل وظيفة القوس ،و لكن القوس استدعيت في نهاية المشهد فما طبيعة هذا الاستدعاء .

إن الاستدعاء الجديد للقوس كان مقرونا بالفعل ، فإذا كان وصف القوس سابقا تم لحظة التأهب للفعل:

مطل برزق لا يداوي رميها و صفراء من نبع

فإن صورة القوس في نهاية القصيدة ترتبط بالفعل ، فالأتن تشبه الرمح المنبعث من القوس " رماح نحاها وجهة الريح راكز ".

لقد استدعيت القوس لتحول بين الأتن و الماء فتعطلت وظيفتها الانفصالية و أنجز عن طريق هذا التعطل فعل لغوي غير مباشر ،و استدعيت مرة أخرى لينجز من خلالها فعل لغوي غير مباشر آخر هو وصف الأتن.

و قد ينطلق الشاعر من الموجودات الواقعية " فالمقام هو حاصل تفاعل في لحظة معينة بين كائن حي و محيط اجتماعي و فيزيائي "[1]، ليتحول هذا التفاعل إلى تفاعل بين موجود و متخيل و بالتالي وصف الناقة لم يكن وصفا مرجعيا ، و تم بطريقة غير مباشرة استدعى من خلالها قطيع الحمر الوحشية استدعاء " غير مرجعي و الأمر نفسه بالنسبة للقوس"

و في تعطيل وظيفة القوس إنماء لفعل وصف الحمر الوحشية ،و في إنماء هذا الفعل إنجاز لفعل وصف الناقة الذي يفضي إلى بناء عالم جديد إنه عالم

---

[1] –بشرى العروصي ، عبد الإله بوغابه ، الإطار التداولي في اللسانيات المعاصرة ،المطبعة السريعة القنيطرة /المغرب،ط2006/1،ص:36

غيرموجود ،و لكنه ممكن الوجود و ربما موجود في مستوى المتخيل الذي أتاح للشاعر أن يلج تلك العوالم الثلاث ليعبر عن الفعل الإنساني و أثره في تغيير العالم ، فالناقة التي استخدمها الإنسان تستمد قوتها من الحمر الوحشية التي تستمد هي أيضا قوتها من الرماح التي تستمد قوتها من فعل الإنسان فالقوس تعطلت وظيفتها حين كف الإنسان عن الفعل فالصياد تأهب للفعل و لم يفعل و لم يتحرك في اللحظة الحاسمة مما جعله يخفق في صيد الحمر الوحشية التي شبهت بالرماح لحظة الفعل " رماح نحاها وجهة الريح راكز .

إذن هل استعار الشاعر صور العوالم الثلاث و ركبها لينوه بفاعلية الإنسان و محورية فعله في الطبيعة ؟و هل يمكن القول أن عالم الجماد و الحيوان و الإنسان تشكل علامات سياقية لا تقدم الكثير في إطارها المرجعي و لكنها تسمح ببناء صورة عن السياق الشعري الذي لا يعد " عالما أو حالات ممكنة ،بل متوالية من العوالم و الحالات (...) لكل حالة أحداث ذات ابتداء و توسط و انتهاء"[1]و القصيدة تولد من تفاعل هذه العوالم التي تسمح للقارئ ببناء افتراضات أملا في أن يصل إلى فك شفرات النص عبر ارتياد عالم التخييل الذي ينشط فعل التأويل في إطار تداولي يفترض سلفا وجود تعاون بين المبدع و المتلقي ، يراعي " خصوصية الشعر الذي لا يمكن أن يكون يوما ما موضوعا لفهم و إفهام تامين و نهائيين ، إنه على الأصح سيبقى دائما موضوعا لإثارة خيال القراء و تفاعلاتهم "[2].

إن الشاعر و إن كان ينطلق من سياق مرجعي ثم يقوم بتحوير معالمه داخل النص الشعري فيبني عالما متخيلا لا يفهم إلا في تلك الحدود ، فإن للقارئ أوضاعا متعددة ، إذ قد يكون طرفا مؤسسا للمشهد السياقي الإنتاجي ، و قد يكون وجوده تال للفعل الإبداعي فتتحدد وظيفته تبعا للمقصدية التي تحرك فعل

[1] – بشرى العروصي الإطار التداولي للسانيات المعاصرة، ص:64

[2]– حميد الحميداني ، نظرية قراءة الأدب و تأويله من المقصدية إلى المحصلة ، مجلة علامات ، المغرب ، ع2006/26،ص:17

القراءة /الإستماع ، إذ قد يراعي السياق التخييلي " فالمادة التخييلية في النص لا تكون هي المقصودة بالذات و ما هو مقصود هو أبعادها الدلالية التي تبقى رهينة الصــور الخيالية التي تولدها أولا في ذهن مبدعها و بــعد ذلك في أذهــان القراء ، و ليس من الضروري أن يحدث تطابق بين جميع الصور "[1].

إن وظيفة القارئ هي محاولة تشكيل العالم المتخيل من خلال مدارسة المنجز اللفظي للنص الموجود أملا في العثور على النص المضمر ، هذا من جهة و من جهــة أخرى فقد يراعي القارئ السياق المرجعي بوصفه فعلا محفزا لإنجاز معين ، و في هذه الحالة قد يقبل القارئ على النصوص من عدة أوجه منها الوجه التصنيفي كما هو الشأن مع فعل أبي زيد القرشي في تقسيمه للجمهرة الذي راعى فيه عناصر سياقية معينة.

---

[1] – حميد الحميداني ، نظرية قراءة الأدب و تأويله من المقصدية إلى المحصلة ،ص:16

➢ **التقسيم السياقي للجمهرة:**

إن تقسيم النصوص أو بالأحرى الشعراء إلى طبقات هو دأب النقاد القدماء، الذين جعلوا الشعراء في طبقات متباينة، ويدخل عمل أبو زيد في هذا الإطار ، غير أنه اعتمد تقسيما سياقيا، إذ يقوم تصنيف أبو زيد القرشي على مراعاة العناصر السياقية التالية:

الزمان

المكان

المواضيع

1/ **التقسيم تبعا للزمان:**

يعد الزمن أحد العناصر السياقية المهمة،و " تكفي الإشارة إلى أنه لا يدرك بل لا يتصور شيئا خارج الزمن" [1] و يتيح الزمن للمتخاطبين فرصة انتقاء الكلام المناسب للزمن، كما يساهم في تحديد القيمة الإنجازية لفعل ما.

فإذا قلنا مثلا "صباح الخير" في الزمن الصباحي، كانت القيمة الانجازية لهذا الفعل هي التحية، ولكن إذ قلنا العبارة السابقة كتعقيب على موقف كلامي معين فإن القيمة الإنجازية لهذا الفعل قد تتغير لتأخذ قيمة السخرية أو الاستهزاء.

إن الوعي بأهمية هذا العنصر السياقي، جعله معيارا في تصنيف القدماء للنصوص، إذ عمد النقاد إلى تصنيف النصوص تبعا لأزمنة إنتاجها.

كما أسقطوا نصوصا أخرى من التصنيف لانتمائها إلى أزمنة معينة، إذ نجد مثلا ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء صنف الشعراء تبعا لانتمائهم الزمني إلى شعراء جاهليين، وشعراء إسلاميين.كما خضع تصنيف الأصمعي لنفس المقاييس؛ وقد أسقط النقاد نصوصا، تبعا لأزمنة إنتاجها.

---

[1] – الأزهر الزناد ، نسيج النص ،بحث في ما يكون به الملفوظ نصا ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء /المغرب،ط1/1993،ص: 118

كما عد السبق الزمني معيار تفضيل، فالسابق مبدع مبتكر، والتالي أو اللاحق مقلد ويتيح العنصر الزمني في استخدامه التصنيفي درجة من الموضوعية، إذ أن الاشتراك في زمن معين، هو اشتراك في الظواهر التي تسم فترة زمنية ما.

إن الانتماء إلى زمن معين، يتيح إنتاج بنيات شعرية نصية خاصة بذلك الزمن، "إذ يمكننا في فترة زمنية معينة(حقبة أدبية) عندما تتكرر روافد البنية النصية، أن نتحدث عن الظاهرة النصية"[1].

إن الغالب على الحقبة الزمنية الأدبية يتمثل في الاشتراك في أنماط معرفية معينة تفضي إلى أنماط تخاطبية معينة، لذا غالبا ما نجد الإنتاج الإبداعي لجموع المبدعين في فترة زمنية محددة يتسم بوجود قواسم مشتركة، فالشعر الجاهلي مثلا يتسم بوجود بنية معينة تبدأ بالأطلال وتنتهي عادة بالحكمة.

إن هذه البنية التي ترتبط بزمن معين، قد تظهر في أزمنة لاحقة، ولكن تغير الزمن يفضي إلى تغيير الدلالة، أو تغيير التأويل، فظهور بنية القصيدة العربية القديمة مثلا في العصر الحديث، لا يعني إعادة إنتاج النصوص القديمة، ولكن ربما هي الرغبة في استدعاء أزمنة تلك الإنتاجات.

إن تأثير الزمن لا ينحصر في الارتباط بمجموع الإنتاج الكلي لحقبة معينة، وإنما يؤثر في عملية الإنتاج الجزئي، أي إنتاج النص الواحد للشاعر الواحد ، فهناك أزمنة يطيب فيها الإنشاد الشعري، وقد أشار القدماء إلى ذلك. " فللشاعر أوقات يبرع فيها آتيه ،و يسمح فيها آبيه منها أول الليل فبل تغشي الكرى، منها صدر النهار قبل الغداء ومنها الخلوة في الحبس و المسير "[2]

---

[1] – سعيد يقطين ،انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء /المغرب ،ط2001/2،ص: 103

[2] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ص: 188.

إن هذه الأزمنة ترتبط بالجوانب الشخصية للأفراد، إذ يختلف تأثير الأزمنة من فرد إلى آخر.

إن تأثير الزمن الذي يطبع عملية الإنتاج يمتد إلى عملية التأويل أو القراءة، فميزة النـــص الأدبي أنه معطى بأن يكون مقروءا خارج السياق الذي أنتج فيه ، و في عدد غير محدد من سياقات التلقي ".[1]

تتأثر عملية التلقي بزمن حدوث التلقي وتطبعه بطابع خاص، ومثال ذلك ، تلقي النصوص الشعرية العربية القديمة في زمن قريب من الإنتاج، ثم تلقي نفس النصوص في أزمنة تالية.

إن أهمية الزمن ، بوصفه عنصرا سياقيا فاعلا في عملية الإنتاج والتلقي، أثر على عمل أبي زيد القرشي، إذ خضع تصنيف نصوص الجمهرة إلى هذا العنصر لكن الخضوع لهذا العنصر السياقي لم يكن ثابتا مع جميع التصنيفات، إذ نجد نصوصا تنتمي انتماء زمنيا بحتا إلى العصر الجاهلي مثلا، كالمعلقات والمجمهرات، ونجد نصوصا تنتمي إلى العصر الإسلامي.

غير أننا نجد نصوصا تنتمي إلى نفس الفترة الزمنية ولكنها في تصنيف أبي زيد القرشي تنتمي إلى طبقات متباينة كما هو الشأن مع المجمهرات والمعلقات، مما يجعلنا نفترض أن المعيار الزمني في هذا التصنيف روعي في حدود ،ونفس الأمر بالنسبة للمراثي إذ نجد أن هذه الطبقة ضمت شعراء ينتمون إلى العصر الجاهلي، وآخرين ينتمون إلى العصر الإسلامي ولعل التقارب بين الزمنين وظهور بنية نصية مشتركة، هو الذي جعل أبو زيد يغفل أحيانا هذا المعيار لصالح معيار آخر هو الموضوع.

<u>2/ التقسيم تبعا للمعيار المكاني:</u>

يؤثر المكان بشكل جلي على الإنتاج الشعري ، ويسمه بمسيم خاص، فهذا الشاعر البدوي علي بن الجهم حين أراد أن يمدح الخليفة وصفه

---

[1] – فرناند هالين ، التداولية ،تر محمد وبا ، ص: 157

بالوفاء ومقارعة الخطوب وعمد إلى العناصر الموجودة في المكان الذي يعيش فيه بحثا عن القيم التي يمكن أن تضاهي قيم الخليفة فوجدها في الكلب والتيس فقال:

أنت كالكلب في الوفاء وكالتيس في مقارعة الخطوب

وبتبدل المكان الذي نشأ فيه هذا الشاعر، تغير إنتاجه بما يتوافق مع السياق المكاني الجديد، ليبدأ مدح الخليفة بالغزل قائلا:

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

إن تأثير المكان يمتد إلى القوة الإنجازية المرتجى تحقيقها من الفعل الكلامي، فقولنا مثلا "بدأ الدرس"، لا يأخذ قيمته الإنجازية إلا بالوجود في مكان معد لأداء الدروس

وقول الحطيئة مثلا يستعطف عمر بن الخطاب :

"ماذا تقول بأفراخ ذوي مرخ ألقيت كاسبهم في قعر مظلمة"[1]

لا يأخذ قيمته الإنجازية الاستعطافية ، إلا بوجود الحطيئة في مكان معين هو السجن ، أو بوجود شخص " س" استخدام هذا البيت في موقف يتشابه مع موقف الحطيئة ، و قد يكون المكان الذي يقصده "س" السجن أو مكان آخر يشترك مع السجن في مواصفات معينة .

إذن يلعب المكان بوصفه عنصرا سياقيا ، دورا محوريا في النصوص الشعرية ، و قد "أشار أبو زيد في مقدمة الجمهرة إلى مراعاة المكان في تصنيف النصوص يقول " هؤلاء أهل نجد الذين ذموا ، و مدحوا و ذهبوا بالشعر كل مذهب ، و أما أهل الحجاز ، فإنهم أهل ماشية الغالب عليهم الغزل "[2]

و يعتبر المكان هو العنصر السياقي الوحيد ، الذي صرح به أبو زيد بوصفه معيارا تصنيفيا ، و قد برر الاعتماد على هذا المعيار لارتباطه

---

[1] –ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، ج1،ص :245

[2] – الجمهرة ص:99

بمعيار آخر و هو تعدد المواضيع"إذ أن أهل نجد ذهبوا في الشعر كل مذهب على حين اقتصر إبداع أهل الحجاز على الغزل "[1].

و إذا كان المكان بهذا الشكل قاسما مشتركا بين مختلف النصوص الإبداعية فإن عملية التصنيف مست أقساما أخرى ، إذ خضعت مثلا طبقة المذهبات لتصنيف مكاني ضم شعراء ينتمون إلى قبلتي الأوس و الخزرج فقط .

غير أن هذا المعيار ، لم يتبع مع بقية الطبقات ، إذ رجح أبو زيد معيار المواضيع ، على حساب المعيار المكاني كما سنرى .

3-التقسيم تبعا لمعيار الموضوع

يعد موضوع الرسالة أو الخطاب عنصرا سياقيا محوريا يستقطب عناصر سياقية أخرى كالمكان ، و الزمان ، و المتخاطبين ؛ فطبيعة موضوع ما هي التي تحدد طرفي الخطاب كما تحدد الزمان و المكان المناسبين للخوض فيه ، و قد التفت أبو زيد لقيمة الموضوع و منحه الهيمنة في الفعل التصنيفي ، إذ الملاحظ على تصنيفات أبي زيد القرشي ، أنها ترتبط بعناوين أو أسماء متعددة تبين هذه العناوين الحقل السياقي الذي تنتمي إليه النصوص ، و لنأخذ على سبيل المثال المجمهرات ، إن لفظة المجمهرات تشير في بعدها المعجمي إلى إخفاء أمر ما [*].

إن هذه الإشارات هي التي تجعلنا نبني افتراضات معينة حول انتماء عنترة ابن شداد مثلا للمجمهرات ، رغم أنه ينتمي في الغالب إلى أصحاب السموط أو المعلقات .

إن طبيعة الموضوع الذي تعالجه قصيدة عنترة بن شداد و الذي يرتبط بالحرية ، التي تشكل مطلبا جماهريا جعلت أبا زيد يسقط عنترة من الانتماء إلى السموط ، و يعوضه بالانتماء إلى المجمهرات .

---

[1] – الجمهرة ،ص:99

[*] – جمهر له الخبر ،إذا أخبره بطرف له ،على غير وجه و ترك الذي يريد ، ابن منظور لسان العرب مادة (جمهر)

و نفس الأمر بالنسبة للمراثي ، التي أسقطت عنصرا تصنيفيا سياقيا هو العنصر الزمني لصالح عنصر آخر ، هو الموضوع ، فمالك بن الريب التميمي مثلا ينتمي زمنيا إلى العصر الإسلامي ، و لكن لما كانت الغلبة للموضوع ، فقد أدرج ضمن طبقة المراثي .

إن مراعاة الموضوع في تقسيم أبي زيد القرشي يتضمن مراعاة للعناصر السياقية الأخرى ، و لكن في تصوري العناصر السياقية التي تراعى هي عناصر السياق الداخلي ، فالنص عموما يتكون من عناصر سياقية ، مكانية و زمانية و شخصية تعمل على نمو الفعل الشعري ، فنصوص الرثاء مثلا تحوي عناصر سياقية داخلية مشتركة .

و الأمر نفسه مثلا نجده في المعلقات التي تحوي عناصر داخلية مشتركة أفضت إلى إنجاز بنية نصية معينة .

إذن كل طبقة من طبقات أبي زيد القرشي تحيل إلى موضـوع مشترك معين ، سمح هذا الاشتراك بخلق بنية نصية تتشابه عناصرها السياقية الداخلية في إطار الطبقة الواحدة ، و تتشابه عناصرها السياقية الخارجية في إطار العمل الكلي أي في إطار جمهرة أشعار العرب التي خضعت لمعيار السياق الزمني الذي ضم نصوصا تنتمي إلى العصر الجاهلي و العصر الإسلامي و معيار السياق المكاني ، الذي ضم نصوصا ركزت على أهل نجد .

و بالتالي يمكن القول إن عناصر سياق النص الشعري الداخلية لا تقل أهمية عن العناصر الخارجية ، إذ أن عناصر السياق الداخلي تتضافر لصناعة النص الشعري وفق ما سنرى .

➢ البنية النصية و الإحالة السياقية :

إن مادة الإبداع الشعري الأولى هي اللغة التي يطوعها المبدع كيفما شاء ، و تمتاز اللغة بإحالتها السياقية إذ أن " كل أسماء الأشياء التي يعبر بها عن اللغة هي مقترنة بسياق "[1] و عليه يمكن أن تتكون مفردات اللغة في حقول دلالية معينة ميزتها الإحالة السياقية نحو قولنا : موجة ، سمك ، شاطئ ميناء ؛ هي ألفاظ مشتركة في الإحالة على سياق البحر .

و ألفاظ من قبيل ، هنيئا ،رائع ،جميل ؛ هي ألفاظ تحيل على ســياق الفرح و الإعجاب و بالتالي لمفردات اللغة إحالة سياقية معينة ، تتأكد هذه الإحالة باستخدامها في سياقها المناسب ، و تنتفي أو تكتسب إحالات جديدة باستخدام سياقي جديد ؛ فمثلا لنفترض أن أحد الطلبة تحــصل على نقطة ضــعيفة ، و حين وزعت النقاط علق بعضهم قائلا "هنيئا لك" إن هذا التعبير الذي يفيد الإحالة على الفرح ، أخرجه هذا الإستعمال السياقي للدلالة على السخرية ، و عليه فإن " معنى الوحدة الكلامية يعتمد بشكل جوهري على السياق "[2] .

"فالكلمة تروقك و تؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك و توحشك في موضع آخر "[3]

إن هذه الخصائص اللغوية السياقية توسع فضاء الإبداع " إذ أن عدد المقامات الممكنة بالنسبة إلى عبارة ما لتعد غير منتهية "[4] .

و تخضع عملية الإبداع إلى تمازج السياق الداخلي مع السياق الخارجي؛ فالسياق الخارجي يسمح ببناء تصور عن زمن إنتاج نــص ما ، و مكانه ، و يؤثر هذا على السياق الداخلي ، الذي يأخذ شكل الظاهرة من خلال البنية التي يظهر، فيها فالقصيدة العربية ببنيتها المؤسسة على المقدمة ، ثم الرحلة

---

[1] – محمد يونس علي ، علم التخاطب الاسلامي ص: 142

[2] – جون لينز ، اللغة و المعنى و السياق ، تر عباس صادق الوهاب ،دار الشؤون الثــقافية العامة آفاق عربية ،بغداد / العراق "1987/1،ص: 215

[3] – الجرجاني ، دلائل الإعجاز ص:46

[4] -أزولد ديكرو، القاموس اللساني ، ترمنذر العياشي ،ص: 682

فقصص الحيوان ثم الغرض الأساسي هيمنت لمدة زمنية معتبرة ، بوصفها الشكل المرجعي لكل عملية إبداعية يستسيغها الذوق ، و هذه البنية لم ترتبط بالإحالة الخارجية فقط بل ساهمت في بناء إحالة سياقية نصية ، إذ وسمت البنية السالفة الذكر قصيدة المدح،" و اعتمادا على مبدأ التماثل بين ما سبق ذكره في مقام ما ، و بين ما هو مذكور بعد ذلك في مقام آخر "[1] تبني البنية إحالتها ، و كل خروج أو انتهاك لهذه البنية هو خروج عن السياق الذي تحيل إليه ، إلى سياق آخر ، كما هو الشأن مثلا بالنسبة لقصائد الرثاء في العصر الجاهلي ، التي بنيت على تجاوز البنية المتعارف عليها ، و هذا الحكم بطبيعة الحال لا يمكن تعميمه ، فنصوص أخرى مثل نصوص الصعاليك تقوم على انتهاك بنية القصيدة ، و لا تفضي إلى تشكيل نصوص رثائية مثلا ، و نفس النصوص (أي نصوص الصعاليك – في مراعاتها لبنية القصيدة العربية كما هو الشأن مع تائية الشنفرى ، لم تضمن لنفسها مكانا في فضاء القصائد الرسمية ، و هذا لاعتبار سياقي آخر ، فالسياق الخارجي لإنتاج النصوص الرسمية غير السياق الخارجي لإنتاج نصوص الصعاليك .

إن إحالة بنية نصـــــية ما على سياق إبداعي معين ، تخضع إلى شـــروط و اعتبارات منها انتماء البنى النصية إلى سياق إنتاجـــي موحد ، و إنتهاك البنى ، قد يحيل على تغيير السياق الخارجي بصفة كاملة ، كما هو الشأن مثلا بالنـــسبة لنصوص الغـــزل أو الخمـــريات في العصـــرين الأمـــوي و العباسي ، حيث تحولت المقدمة بوصفها عنصرا من البنية النصية للقصيدة الجاهلية و المرتبطة بسياق معين إلى بنية نصية جديدة ، ترتبط بسياق جديد ، و هناك ظاهرة ترتبط بالبنية النصية و السياق يمكن أن نلاحظها في مسار الشعر العربي و هي استدعاء بنية نصية في سياق غير سياقها كما حدث مع الشعر العربي الحديث الذي استدعى في بواكير إنتاجه

[1] – الأزهر الزناد ، نسيج النص ، ص: 118.

بنية القصيدة القديمة ، و هذا الاستدعاء ، هو استدعاء للسياق الإنتاجي بإيجابيته التي فقدت في زمن الإنتاج الجديد .

إن استدعاء بنية نصية في سياق غير سياق إنتاجها ، أو انتهاك بنية نصية في سياق معين بهدف إنتاج بنية جديدة ، يستدعيان نمطين من السياق هما :

1/ السياق النفسي : فالبنية ليست معطى خام بل هي شيء يصنعه شخص ، و يتم استدعاؤها في سياق محدد ، يحيلنا على" السياق النفسي لهذا المبدع ، و عوامله الذهنية و النفسية"[1] .

و قد أشار القدماء إلى تأثير السياق النفسي على الفعل المنجز ، حين ربطوا بين التميز الإبداعي و الحالات النفسية ، فقالوا " كفاك من الشعراء أربعة زهير إذا رغب ،و النابغة إذا رهب ،و الأعشى إذا طرب ، و عنترة إذا غضب " [2]

2/السياق الوجودي : إن انتهاك البنية النصية لزمن معين في زمن آخر ، يستدعي السياق الوجودي ، الذي أطر عملية ظهور الشكل الأول ، من أجل فهم ملابسات و ظروف إنتاجه ، و لما كان السياق الوجودي لا يكتسب أهمية كبرى في التجارب الشعرية إذ سرعان ما يتم تجاوزه إلى السياق الممكن أو المحتمل ، فإن السياق الأولى بالمراعاة هو سياق الفعل .

فالبنية النصية ، تنتج فعلا ما ، إن فعلها لا يقتصر على أداء المدح ، أو الذم أو الشكوى ، أو غيرها من الأفعال التي تنجز بالشعر و غيره ، بل يمتد فعل البنية النصية ليتحول إلى فعل اجتماعي يفرض نواميسه على الجماعة التي تبنته ، و أي تجاوز أو انتهاك لها ، هو تجاوز لهذا الفعل الاجتماعي أو بصورة أقل حدة ، هو استبدال له بفعل اجتماعي آخر، " و يحدث هذا بفضل القبول أو الإقرار الجمعي بهذا الأمر " [3].

---

[1] –عبد الهادي بن ظافر الشهري ، استراتجية الخطاب ، ص:44

[2] – ابن رشيق العمدة ،ص: 85

[3] – جون سيرل ، العقل و اللغة و المجتمع ،تر سعيد الغانمي ، مطبوعات المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء /المغرب،ط2006/1،ص: 185.

البنية النصية و الفضاءات المشتركة :

يمكن للبنية النصية التي تسم فترة زمنية معينة ، أن ترسي مجموعة من القواسم المشتركة بين المنتج و المؤول ، و تشكل اللغة أول فضاء ذهني مشترك .

و إذا كان هذا الفضاء يرتبط بزمن الإنتاج فإنه في الأزمنة التالية أو البعيدة عن زمن الإنتاج يفقد هذه الخاصية ، و يتجرد منها ، ليصبح أول عمل يقوم به المؤول هو البحث عن فك الحواجز اللغوية بينه و بين النصوص القديمة كما يشير إلى ذلك مصطفى ناصف في سبيل إعادة تشكيل أرضية مشتركة بين القارئ و المبدع.

إن الفضاء الذهني المشترك بين المبدع و المتلقي ، لا يقف عند حدود الإنتاج ،إذ يساهم الموؤلون عبر الأزمنة المختلفة في بناء الفضاءات الذهنية المشتركة ، فمثلا العناصر المكونة لبنية القصيدة العربية أولت تأويلا وظيفيا مع الناقد ابن قتيبة ، حيث ربط كل عنصر من عناصر القصيدة بوظيفة معينة ، و في مراحل أخرى أولت العناصر نفسها ، تأويلا رمزيا ،حيث اعتبرت عناصرها ، علامات دالة على الصـــراع بين الموت و الحياة .

إن التأويلات المتعددة للبنية الواحدة ، قد تصبح إذا ما وجدت التواطؤ الكافي من جموع القراء ، أقول تصبح عوالم مشتركة ، فيكفي أن نشير إلى الطلل ليتبادر لنا وجود صراع بين الموت و الحياة و أن أشير للناقة ، لتظهر بوصفها معادلا موضوعيا ...و هكذا و قد تتدخل عناصر سياقية تالية لعملية الإنتاج و تؤثر على عملية التأويل ، فتصبح البنية النصية التي ارتبطت بسياق معين ، متجاوزة لهذا السياق ، و لتوضيح هذه الفكرة نأخذ نص لبيد ، الذي استوقفنا في تحليل المكان.*

* –النص موجود في علاقة المكان بالزمان ص:

تتشكل مقدمة لبيد الطللية ، من عناصر دالة على الموت و أخرى دالة على الحياة ، و الإجماع على هذا الأمر ، تم بناء على وجود عناصر مشتركة هي :

1/ العناصر اللغوية الدالة على الموت .

2/ العناصر السياقية الزمانية و المكانية التي ارتبطت بفكرة الموت

3/ الشواهد النصية ، التي تؤكد هذا الطرح و التي تزامنت مع نص لبيد .

و لكن عملية التأويل التي توعز الصراع بين الموت و الحياة ، في القصائد الجاهلية إلى فكرة الفراغ الروحي ، حدثت بفعل تغيير العناصر السياقية التي أطرت عملية الإنتاج ، و التي تحولت من رؤية النص الجاهلي بوصفه ، نصا مقدسا تقام الولائم احتفاء بمنتجه ، إلى رؤية هذا النص بوصفه نصا مرتبطا بفترة سادها الفراغ الروحي و عليه فإن توزع العناصر الدالة على الموت و الحياة في نص لبيد بهذا الشكل :

موت (عفاء الديار ، العري ، الخلق ، الدمن...)

حياة (رزقت ، ودق الرواعد ، جودها ، سارية ، غاد مدجن ، علا فروع الأيهقان ....)

موت(جلا السيول عن الطلول ، صما خوالد ما يبين كلامها ، عريت ، غور نؤرها و ثمامها)

تم بناء على خلفية معرفية مسبقة بالعوامل السياقية المحيطة بالنص الجاهلي ، و كذا العوامل السياقية التالية لهذا النص ؛ و بالتالي فإن توزيع العناصر الدالة على الموت و الحياة في نص لبيد ، يرسم صورة عن رؤية الإنسان العربي الجاهلي للموت ، و التي كانت تمثل نهاية الأشياء ، و الحياة فرصة لن تعود ، و بالتالي لا بد من اغتنام الملذات ، إلى أبعد الحدود .

إن هذا التأويل يتم في ضوء معطى سياقي تال لزمن الإنتاج و يرتبط هذا المعطى بظهور الإسلام ، الذي شكل منعطفا تاريخيا غير حياة البشرية

عامة ، و غير رؤية الإنسان للموت :إذا أصبح الموت همزة وصل بين حياتين الحياة الأولى ، و الحياة الآخرة.

➢ **<u>إعادة إنتاج الفعل و تجاوز السياق</u> :**

إن ميزة النص الشعري ، أنه ينتج في ظروف سياقية معينة ، و لكنه قابل للتأقلم مع ظروف سياقية أخرى " فالنص الشعري بما هو فعل رمزي يمنحنا فرصة الحديث عن المقام في غيابه "[1]، كما يمنحنا فرصة قرائته خارج سياقه الأول الذي يجب أن ينفصل عنه لصالح بقائه و إلا انتهى به الأمر إلى الدخول إلى دائرة الكلام العادي الذي قد ينتهي فعله الإنجازي بانتهاء الموقف التكلمي الذي حدث فيه ، أو يمتد أثره داخل أزمنة ، و أمكنة محدودة جدا.

و لعل السؤال الذي يطرح نفسه ، هو كيف ينتج النص الشعري في سياق معين ، و يتجاوز هذا السياق ؟أو بالأحرى كيف يعيش في سياقات و مواقف أخرى ؟ ربما تصل حد التضاد مع سياق إنتاجه .

يرتبط النص الشعري بسياق ،لا يشكل هذا السياق ظروف الإنتاج فحسب ، بل قد يعمل السياق بوصفه فعلا محفزا على الإنتاج، و تختلف طبيعة هذا الفعل المحفز الذي يتعلق في جانب منه على الفعل المنجز ، ففعل المدح مثلا هو فعل ناتج عن فعل محفز ، وقع أو يؤمل وقوعه و هو العطاء و هذا العطاء يشكل موقفا سياقيا عناصره هي المرسل ، المرسل إليه ، الزمان و المكان و المشاركون .

إن فعل المدح مثلا و إن كان نتيجة لفعل العطاء ، و يحتاج إلى استحضار السياق لتأويله فإنه يتجاوز الفرد المعنى بالخطاب مباشرة ، و يتخطى الأطر السياقية التي نتج في حضنها ، و يعد هذا أول تجاوز للمحددات السياقية ، يقع داخل الزمن الواقع ، و لا يقف الأمر عند هذا الحد ، بل يتجاوز النص الشعري حدود لزمان و المكان .

---

[1] ـ أزولد ديكرو ، القاموس اللساني ، تر/منذر عياشي ، ص: 682.

إن حدوث هذا التجاوز لا يمس البنية المنتجة و لكنه يتعلق بإعادة تأويل النص التي ترتبط إلى حد بعيد بإعادة إنتاج الفعل النصي وفق ما يتطلبه السياق الذي استدعاه .

فقراءة قصيدة المدح ، لا يعني بالضرورة استحضار المدح ، بوصفه القيمة الإنجازية للفعل الشعري ، إذ قد يكون سياق الاستدعاء مخالفا تماما لهذا ، وعليه فإن الفعل الشعري يتحدد كقيمة داخل سياقات جديدة غير سياق الإنتاج ، هذه السياقات الجديدة ترتبط بإعادة إنتاج الفعل الذي قد يصبح ذا وظيفة حجاجية ،أو تنبيهية أو ترهيبية ...الخ

إن إعادة الإنتاج تتأسس في ضوء سياق التلقي ، الذي يلعب دورا محوريا في عملية تأويل النص ، و يبنى فعل التأويل على "سلسلة من الاستدلالات التي تقوم بها القارئ أو المستمع الذي يعول كثيرا على قدرته الإستنتاجية في تحديد ما يعنيه المتكلم "[1].

إن الطاقة الإستنتاجية التي تتوفر للمؤول (قارئا أو مستمعا) تبدأ بصياغة سلسلة من الافتراضات المسبقة ، هذه الافتراضات التي تسمح بها البنية النصية ، أو سلسلة من المعطيات السياقية الأخرى ، و القرائن المقامية"هي فعل مكمل لسلسلة الافتراضات المسبقة التي ينتج في ضوئها العمل الإبداعي .

---

[1] –محمد خطابي،لسانيات النص،ص: 196

➢ **الافتراض المسبق بين الإنتاج و التأويل :**

لا يبدع الشاعر من فراغ ، و لكنه يراعي مجموعة من القواعد التي تضمن التجاوب مع نصه ، و قد لا تكون هذه القواعد عناصر موجودة سلفا ، بل تبنى في شق كبير منها ، على مجموعة الإفتراضات المسبقة ، تتعلق ببناء الافتراضات من لدن المبدع ، عادة بنظيره في العملية التواصلية ، أي المخاطب ، أو المتلقي ،" فالمؤلف يخلق صورة لنفسه ، وصورة أخرى لقارئه ؛إنه يصنع قارئا ، كما يصنع ذاته الثانية " [1].

تتم هذه الصناعة في ضوء المحيط فالشاعر لا يبني نصه في عزلة عن محيطه ، بل يتحرى مراعاة هذا المحيط إلى أبعد الحدود و قد أشار البلاغيون العرب لهذا الأمر حين قالوا لكل مقام مقال ، و على هذا الأساس فإن بناء الشاعر لقصيدة ما يتأسس على بناء سلسلة من الافتراضات تعمل على مراعاة مبدأ لكل مقام مقال الذي يقوم على تصور معين لنوعية المخاطب .

فالمدح مثلا يبنى وفق افتراضات تتعلق بالأشياء التي يحبذها الممدوح و التي تشكل قيما سياقية ، خاضعة للتغيير تبعا لتغير الزمان و المكان ، فالعناصر التي تشكل أشياء مستحبة في زمن ما ، لا تملك نفس القيمة بتغير الزمن ، فإذا كان الممدوحون في العصر الجاهلي يفضلون ذكر أنسابهم العريقة ، و أصولهم الشريفة ، فإن الممدوح في العصر الإسلامي ، يفضل أن يمدح بالتقوى و الصلاح ؛ و لا يتعلق بناء الافتراضات بمحتوى النص فحسب بل يتعلق بالشكل الذي سيخرج فيه هذا المحتوى ، إذ ارتبط مثلا مع القصيدة العربية القديمة ، بنمط إيقاعي مميز له تأثيره على المتلقي ، و قادت هذه المعرفة المسبقة إلى التركيز على الظواهر الإيقاعية من أجل جذب المستمعين سيما و أن الشعر آنذاك اقترن بالأداء ، الذي ينتمي إلى

---

[1] – فولفغانغ ايزر ،فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب تر :حميد الحميداني و جيلالي الكدية ،منشورات مكتبة المناهل ، فاس /المغرب ، (دط،دت)،ص: 33.

النظام الشفاهي ، مما يجعلنا نفترض حاجة المستمعين إلى نمط يلبي ذلك الذوق .

إن طبيعة الافتراضات المسبقة في النص الشعري تختلف عنها في الكلام العادي فإذا كانت في الكلام العادي ناتجة عن ارتباط بين قضيتين ، فإنها في النص الشعري نتاج تحقق النص الشعري ، وفق شكل معين ، و بمعايير خاصة ، هذا التحقق هو الذي يتيح للقارئ بناء افتراضاته ، و عليه فإننا أمام نمطين من الافتراضات المسبقة ، افتراضات مسبقة تخص الإنتاج ، وهي جملة من العمليات التي تسبق عملية الإنتاج ، أي قبل تحقق الفعل الشعري ، وهدف هذه الافتراضات الوصول إلى تحقيق التأثير على المستمع و في هذا يقول ابن رشيق القيرواني : " إذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى ، الحلو اللفظ ، التام البيان ، المعتدل الوزن ، مازج الروح ، و لائم الفهم ، و كان أنفذ من نفث السحر ، و أخفى دبيبا من الرقى ، و أشد إطرابا من الغناء ، فسل السخائم ، و حل العقد ، و سخى الشحيح ، و شجع الجبان " [1]

إن الوصول إلى تحقيق هذا الأثر يبنى على اعتماد افتراضات ، تتعلق بالمعنى و اللفظ ، و الوزن ، و في مقابل هذا تبنى افتراضات التأويل اعتمادا على المتحقق أي النص الموجود إذ يقوم القارئ ببناء افتراضاته انطلاقا من النص ، و هو يسعى من خلال هذا الفعل إلى استنتاج مقاصد المبدع ، أو الأهداف التي توخي المبدع الوصول إليها ، و ينطلق المتلقي في صياغة افتراضاته من خلال البنية التي تعتمد مبدأ المشابهة الذي يسمح بتشكيل صورة عن الإنتاج الإبداعي في سياق ما ،هذه البنى المتشابهة تصبح فضاء لبناء افتراضات مسبقة تتعلق بالمحتوى المنتج أو الموضوع . فبنية الطلل مثلا تتكون من مجموعة من العناصر هي التي تشكل افتراضا معينا مفاده الصراع بين الموت و الحياة .

---

[1] – ابن طباطبا ، عيار الشعر ،ص:54

و بنية الرحلة في أكثر من نص شعري هي التي شكلت فضاء ذهنيا مشتركا يسعى هذا الفضاء الذهني المشترك لبناء افتراضات مسبقة تتعلق بنصوص أخرى .

فمثلا قراءة مجموعة من النصوص الشعرية هي التي سمحت بتشكيل الرؤية التي مفادها أن قصص الحيوان إذا انتهت بانتصار البقرة الوحشية كان غرض القصيدة مدحا ، و إذا انتهت بموت الحيوان المعادل لها كان غرض القصيدة رثاء ، و بالتالي العناصر الجمالية للنصوص في سياق معين تسمح ببناء فضاء ذهني مشترك يسمح هذا الفضاء الذهني المشترك بصياغة افتراضات مسبقة على نصوص متشابهة .

و تتعلق الافتراضات التي يمكن أن يصوغها القارئ بما يلي :

1/ محتوى النص أو غرض القصيدة .

2/ زمن الإنتاج ، إذ أن كل زمن محكوم بظهور نماذج معينة .

3/ طبيعة الجمهور المستمع للنص (و الذي يتطلب إرضاؤه نمطا شكليا معينا .

إن الفضاء الذهني يبني عبر سلسلة من الأعمال الإبداعية للشـــاعر الواحد و لجموع الشعراء في سياق معين كما يمكن أن يكون الفضاء الذهني المشترك نتيجة مسلمات يجمع عليها أفراد المجتمع الواحد ؛ وفي هذا الشأن تطلعنا النصوص العربية القديمة باحتوائها على جانب مهم من هذه الجوانب يتجسد في أبيات الحكمة إذ لا يكاد يخلو نص قديم من هذا الجانب ، و ميزة أبيات الحكمة هي قابليتها للتجرد من سياقها النصي الذي و لدت فيها لتحي في سياقات أخرى و تأخذ على عاتقها وظائف أخرى تخضع للسياق الذي استدعاها.

إن ميزة أبيات الحكمة أنها تقرأ في سياقها النصـــي قراءة معينة غيـــر أنه " من المشروع أن نجردها من السياق التداولي للإنتاج و القول " [1].

ذلك أنها تتعلق في الغالب بجانب ثابت لا يتغير ، فالأقوال التالية هي أقوال ثابتة في كل الحالات .

يقول أبو ذؤيب الهذلي :

"و ليأتين عليك يوم مرة　　　　يبكي عيلك مقنع لا تسمع"[2]

و يقول محمد بن كعب الغنوي:

"لعمر كما إن البعيد لما مضى　　　　و إن الذي يأتي غدا لقريب"[3]

و يقول عروة:

"أحاديث تبقى و الفتى غير خالد　　　　إذا هو أمسى هامة فوق صير"[4]

يقول النمر :

"يود الفتى طول السلامة و الغنى　　　　فكيف ترى طول السلام يفعل

يرد الفتى بعد اعتدال و صحة　　　　ينوء إذا رام القيام و يحمل"[5]

إن هذه الأبيات الحكمية و إن كان يمكن تجريدها من سياقها فإن هذا التجريد سيتبعه تغيير في الفعل الانجازي و كذا التأثيري .

هي مجال للفضاء الذهني المشترك ليس بين المبدع و المتلقي فحسب بل يبنى جموع البشر .

إن طبيعتها التي تربط بحقائق ثابتة عن الموت ، و عن مراحل حياة الإنسان هي التي جعلتها تشكل فضاء ذهنيا مشتركا.

و هذه الطبيعة هي التي تسمح لها بأن تكون قاعدة لبناء افتراضات مسبقة وفق مايلي :

---

[1] – فرونسواز أرمينكو ، المقاربة التداولية ،ص: 43

[2] –الجمهرة،ص:537

[3] –نفسه،ص:564

[4] –نفسه،ص:453

[5] –نفسه،ص:424

"وليأتين عليك يوم مرة   يبكي عيك مقنعا لا تسمع"[1]

إن البيت يتضمن إشارة إلى الموت و يخاطب ذاتا مشيرا إليها بكاف الخطاب و لكن هل لهذه الذات وجود مرجعي ، و تتكرر الإشارة إلى مخاطب محدد

يود الفتى طول السلام و الغنى   فكيف ترى طول السلامة يفعل

من هو الفتى المقصود سيما و أنه ورد معرفا. إن وروده المعرفة يجعلنا نبني افتراضا مسبقا مفاده أن البيت يقصد فتى معينا و لكن دلالة البيت تشير أن الفتى ليس شخصا محددا و في نفس الوقت ليس شخص نكرة فكل الفتيان معنيين بهذا الخطاب و عليه فإن الأبيات الحكيمة السابقة و إن ارتبطت بمحددات شخصية مرجعية فإنها تسمح ببناء افتراضات مسبقة مفادها أن الجميع معني بهذه الخطابات و الجدير بالملاحظة أن تجريد هذه الأبيات الحكيمة من سياقاتها سيتبعه تغيير في طبيعة فعلها المنجز .

---

[1] ـالجمهرة،ص:537

الخاتمة

انطلق هذا البحث من افتراضات مسبقة دارت في مجملها حول إمكانية التحليل التداولي لنص شعري وقد اتخذ من مجموعة شعرية تجسدت في كتاب جمهرة أشعار العرب لصاحبه أبي زيد القرشي فضاء تطبيقيا .

وقد تأسس هذا الخيار كذلك على اعتبار تداولي ، انطلق من تركيز التداولية على الكلام بوصفه فعلا فكان التصور أن النصوص الشعرية التي ضمتها الجمهرة تشكل أفعالا و ما قام به أبو زيد القرشي من عمل تصنيفي نقدي يشكل فعلا آخر .

و لما كان العمل منصبا على الجمهرة بوصفها عملا متكاملا ، فقد كان البدء من المقدمة التي كشف البحث أنها تنطلق من مجموعة من المبادئ التداولية و استخلص البحث النتائج التالية :

1-ضمت المقدمة تعريفا تداوليا للشعر العربي الذي عد الشعر حلقة مهمة في حياة العرب و تتأسس تداولية هذا التعريف على الجانب الذي ركزت عليه مختلف التعريفات التي أوردها أبو زيد .

2- إن أهم عملية في قراءة نص شعري قراءة تداولية هي تشكيل خلفية معرفية تتعلق بما يلي :

- معرفة لغة الإنتاج الشعري .

-التنبيه إلى استخدامات هذه اللغة في سياقات مختلفة .

- وجود الإغراء أو الحافز على إنجاز فعل القراءة .

و قد بنيت هذه الخلفية المعرفية في الجمهرة على مجموعة من العتبات شملت بناء استراتجية للفهم وفق قواعد معينة تتأسس على الشرح، التقعيد ،التمثيل و هي عناصر ذات بعد تداولي بحت.

يسمح الفهم بإقامة حوار معين يتأسس هذا الحـــوار على معرفة الأطـــراف المتخاطبة و يفضي لإنجاز أفعال حجاجية أو توجيهية .

أما في جانب معالجة البعد التداولي للنص الشعري ؛ فقد تأسس على المقدمة السابقة التي سمحت بتشكيل رؤية عن عمود التلقي .

إن عمود التلقي فكرة ذات بعد تداولي ، وجدت تربة خصبة في التراث العربي وهي عمل مكمل لعمود الشعر .

3-إن الرؤية التداولية للنص الشعري تمت في إطار ثلاثي الأبـــعاد تعلق بالتـــخاطب و الفعل الكلامي و السياق الذي يحدث فيه هذا الفعل .

4-يعد التخاطب بؤرة النص الشعري و يتأسس على مراعاة خاصة لأقدار المستمعين يمكن استثمارها في حقول معرفية أخرى ،سيما و أن المدونة التراثية في معاملتها للنص الشعري انطلقت في الغالب من التعالق بين اللغة اليومية و اللغة الشعرية .

5-إن الفعل الكلامي الشعري يختلف عن الفعل الكلامي العادي في تشكله ، كما أنه أقرب إلى مفهوم الحدث الكلامي منه إلى الفعل الكلامي .

6-إن الحدث الشعري الذي تنجزه القصيدة العربية ينمو بفضل بنيات معينة تميزه عن أفعال كلامية أو أحداث لغوية في الكلام العادي .

7-إن الحدث الشعري في القصيدة العربية، أنجز عبر تعدد الأغراض الشعرية الذي ارتبط بوحدة المقصدية القولية .

8-إن الحدث الشعري يراعي الفعل التأثيري إلى حد يضاهي أو يفوق مراعاة الفعل الإنجازي .

9-إن تداولية النص الشعري اقتضت مراجعة الفكرة القائلة إن النص العربي القديم نص مقامي بالدرجة الأولى ، ووصلت هذه المراجعة إلى أن سياق الشعر العربي القديم معطى أولي ، يتم تجاوزه ، و بالتالي فإن النص الشعري نص مقامي تخلى عن هذه المقامية الإنتاجية لصالح المقامية القرائية .

و جدير بالذكر أن نشير إلى غنى التراث العربي بجوانب مهمة من الدرس التداولي.سيما الكتب البلاغية والكتب النقدية وكتب علماء أصول الفقه .

ويدعو البحث في هذا المقام الباحثين لإجراء دراسة لمسيرة الشعر العربي في ضوء الدرس التداولي .

ويتصور البحث أن استثمار التداولية في دراسة النص القرآني يمكن أن يفضي إلى نتائج إيجابية .

المصادر و المراجع

1- ابتسام أحمد حمدان،الأسس الجمالية الإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، دار القلم العربي ،حلب /سوريا ،ط1997/1
2-ابن سينا ، الشفاء ضمن كتاب فن الشعر ، لأرسطو طاليس ،تر عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت/لبنان ط1973/2
3-أبو بكر الصولي ، أخبار أبي تمام ، تحقيق محمد عبده عزام و آخرين ، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت /لبنان دط،دت
4-أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني دلائل الإعجاز ن تقديم محمود محمد شاكر ،ط5 /2004
5- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني أسرار البلاغة في علم البيان تحقيق محمد الاسكندري و.د.م مسعود دار الكتاب العربي ، بيروت/لبنان ط1998/2

6-أبو الحسن حازم القرطجاني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تقديم و تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة ،دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط1989/2،

7-أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة ، الشعر و الشعراء ،دار الثقافة بيروت /لبنان ،ط1969/2
8-أبو عمر بن بحر الجاحظ ، البيان و التبيينبتحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة/مصر، مؤسسة الخانجي ،ط3،دت
9-أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي ، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية و الإسلام ، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار النهضة للنشر و التوزيع – القاهرة /مصر دط.دت
10-أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي ، مفتاح العلوم ،تحقيق عبد الحميد الهنداوي ، دار الكتب العلمية بيروت /لبنان ،ط2000/1
11-إحسان سركيس الظاهرة الأدبية في صدر الإسلام و الدولة الأموية ،دار الطليعة للنشر و التوزيع ،ط1981/1

12- أحمد المتوكل ، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، البنى التحتية والتمثيل الدلالي والتداولي ، دار الأمان الرباط المغرب، ط1 1995

13-أحمد يوسف ، القراءة النسقية ، سلطة البنية ،ووهم المحايثة ، منشورات الإختلاف ط2003/1،ج1

14-إدريس بن المليح ، القراءات التفاعلية ، المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء / المغرب ،ط19998/1

15-إدريس بن المليح ، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها لدى العرب ، منشورات الرباط/المغرب ،ط1

16- ادريس سرحان، طرق التضمين الدلالي والتداولي ، رسالة دكتوراه مخطوطة جامعة سيدي محمد بن عبد الله ، ظهر المهراز ،فاس/المغرب،2000/1999،ج2

17-أدونيس ، كلام البدايات، دار الآداب ،بيروت لبنان،ط1989/1.

18-أمبيرتو ايكو السيميائية و فلسفة اللغة ،تر أحمد الصمعي ، مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت /لبنان،ط2005/1

19- الأزهر الزناد ، نسيج النص ،بحث في ما يكون به الملفوظ نصا ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء /المغرب،ط1993/1

20- ايفور أرمسترونغ ريشاردز ، فلسفة البلاغة ،تر/سعيد الغانمي ، ناصر حلاوي ، افريقيا ، الدار البيضاء /المغرب ط2002/1

21-بشرى العروصي، عبد الإله بوغابة ، الإطار التداولي اللسانيات المعاصرة ،المطبعة السريعة القنيطرة/المغرب،ط2006/1

22 بول ريكور ، من النص إلى الفعل أبحاث التأويل ،تر محمد برادة ، وحسن بورقية ، عين لدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية،القاهرة /مصر ،دط،دت

23–بول ريكور، نظرية التأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط1/ 2003

24–بيار بورديو ،الرمز و السلطة ،تر ،عبد السلام بنعبد العالي ،دار توبقال، الدار البيضاء /المغرب ،دط،دت

25– حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب خوجة ، [2] دار الغرب الاسلامي ، بيروت لبنان ، ط1989/2

26–حسان الباهي ، الحوار و منهجية التفكير النقدي ،دار إفريقيا الشرق الدار البيضاء/ المغرب ط2004/1

27–حسان الباهي ، اللغة و المنطق ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء/ المغرب،ط1، 2000.

28–حسين الواد ،ن المتنبي و التجربة الجمالية عند العرب (تلقي القدماء لشعره) دار الغرب الإسلامي بيروت /لبنان ط2004/2

29–حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب أسسه تطوره الى القرن السادس عشر مشروع قراءة منشورات كلية الاداب والعلوم الانسانية تونس ط1 دت،

30– جون سيرل. العقل واللغة والمجتمع، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي [1] ، الدار البيضاء/المغرب، ط1 /2006،ص

31– جون لينز ، اللغو و المعنى و السياق ، تر عباس صادق الوهاب ،دار الشؤون [2] الثقافية العامة آفاق عربية ،بغداد / العراق "1987/1

32– ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي ، دلالة السياق ، منشورات أم القرى ، مكة المكرمة ، 1423ه ، ط1

33–رشيد نظيف،الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي ،شركة النشر و التوزيع المدارس،الدار البضاء /المغرب،ط2000/1

34–رولان بارت ،البلاغة القديمة ،ترعبد الكريم الشرقاوي مطبعة النجاح الجديدة ،المغرب دت،دط

35–سامي أدهم ، فلسفة اللغة (تفكيك اللغوي ، بحث ابستمولوجي انطولوجي) المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت لبنان ،ط 1، 1993.

36– سامية الدريدي ، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة بنية وأساسية، عالم الكتاب الحديث الأردن /عمان ، ط1 2008

37–سعيد بنكراد ، السيميائيات و التأويل ،مدخل لسيميائيات ، س،س بورس ، المركز الثقافي العربي ،المغرب ،ط2005/1

38–سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل ، والتوزيع، بيروت لبنان ، ط1 2002[2] مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر

39– سعيد يقطين

40–شكري المبخوت ، جمالية الألفة ، المجمع التونسي للعلوم و الآداب والفنون ، بيت الحكمة /تونس ط1993/1

41–صلاح اسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت /لبنان، ط1993/1، ص القاهرة/مصر ،ط2001/1

42– صلاح اسماعيل ، نظرية المعنى في فلسفة بول قرايس ، الدار المصرية السعودية للطباعة ، القاهرة مصر ، ط2005/1،

43– صلاح فضل بلاغة الخطاب و علم النص

44–الطاهر بومزبر، التواصل اللساني و الشعرية ، مقاربة تحليلية لنظرية جاكبسون ، الدار العربية للحلوم ، بيروت /لبنان ،ط2007/1

45–طه عبد الرحمن ، اللسان و الميزان أو التكوثر العقلي ، المركز الثقافي العربي ، الدار /البيضاء ،ط1، 19997.

46–طه عبد الرحمن في أصول الحوار و تجديد علم الكلام ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء /المغرب ط2000/2

47-عبد الاله بوغابة ، يشرى العوصي الطار التداولي في اللسانيات المعاصرة ، المطبعة السريعة ، القيطرة /المغرب ،ط2006/1.
48-عبد الجليل ناظم البلاغة و السلطة في المغرب ، توقال للنشر و التوزيع ، الدار البيضاء / المغرب ط2002/1
49- عبد الفتاح كيليطو ، لسان آدم ترجمة عبد الكريم الشرقاوي ، دار توقال للنشر ، الدار البيضاء /المغرب ط2001/2
50-عبد الفتاح كيليطو ، الكتابة و التناسخ ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربة ، تر عبد السلام بن عبد العلي ، دار توبقال للنشر و التوزيع الدار البضاء/المغرب ط2008/2
51-عبد. السلام عشير ، عندما نتواصل نغير مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل و الحجاج ،إفريقيا الشرق الدار البيضاء /المغرب ط2006/1
52-عبد الهادي بن ظافر الشهري ، استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية دار الكتاب الجديد بيروت/لبنان ط2004/1
53-عبد النعيم خليل ، نظرية السياق بين القدماء و المحدثين ، دار الوفاء للطباعة و النشر ، السكندرية ،/مصر ط1/ 2007
54-علي آيت أوشان ، السياق و النص الشعري من البنية إلى القراءة ، دار الثقافة للنشر و التوزيع /الدار البيضاء
55-عدنان قاسم ، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر ،دراسة نقدية في أصالة الشعر ،منشأة المعارف القاهرة /مصر ، ط19980/1

56-فان دايك ، النص و السياق ، ترجمة عبد القادر قنيني ،إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ،2000.

57- فرنسواز أرمينكو ، المقاربة التداولية ، ترجمة سعيد علوش ، مركز الإنماء القومي ، الرباط ، 1986.

58- فولفغانغ ايزر ،فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب تر :حميد الحميداني و جيلالي الكدية ،منشورات مكتبة المناهل ، فاس /المغرب ، دط،دت

59-كمال أبو ديب ،في الشعرية ،منشورات مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت/لبنان ، ط1987/1

60-كمال أبو ديب ، الأدب العجائبي و العالم الغر ائبي ، دار الساقي للنشر و التوزيع – بالاشتراك مع دار أوركس الأردن/ عمان ،ط2007/1

61-كمال بشر ، التفكير اللغوي بين الجديد و القديم ، دار غريب /القاهرة /مصر ،ط2005/1

62-كلود حجاج، إنسان الكلام، ترجمة رضوان ظاظا، دار الطليعة للطباعة و النشر بيروت/لبنان ط2003/1، ص 109

63- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، تحقيق محمد زغلول سلام منشأة المعارف الاسكندرية ، مصر ،ط3،دت

64- محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام النص ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء /المغرب،ط1991/1

65-محمد ناصر العجمي، النقد العربي الحديث و مدارس النقد الغربية ، منشورات كلية الآداب تونس/سوسة،ط1998/1

66- محمد الخطاب الوصف

67-محمد الولي . الاستعارة في محطات يونانية و عربية و غربية منشورات دار الأمان ،الرباط/المغرب،ط2005/1،

68-محمد يونس علي ، علم التخاطب الاسلامي ،دراسة لسانية لمناهج علماء الأصول في فهم النص ،بيروت /لبنان ،ط2006/1.

69-مخ خوري ،الشعر بين نقاد ثلاثة ، مقالات في النقد الأدبي ،دار الثقافة بيروت/لبنان،دط،دت

70-مسعود صحراوي ، التداولية عند العلماء العرب ، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة بيروت/لبنان ،ط2005/1

71- مصطفى حميدة ، نظام الارتباط و الربط في تركيب الجملة العربية ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت/لبنان ، ط1997/1

72-مصطفى ناصف مشكلة المعنى في النقد الحيث ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ، مصر ،دط،دت

73- مصطفى ناصف دراسة الأدب العربي ، الدار القومية للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، د ط ،د ت

74-بليث ، هنريش ، البلاغة و الأسلوبية ،ترجمة و تقديم محمد العمري ، الدار البيضاء ، ط1989/1

75- نور الدين رايص ، نظرية التواصل و اللسانيات الحديثة ،مطبعة سايس فاس/المغرب ،ط2007/1

76-وليد منير ، النص القرآني من الجملة إلى العالم ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي ،القاهرة/مصر ،ط1997/1

77-يحيى رمضان القراءة في الخطاب الاصولي .الاستراتيجية والاجراء عالم الكتب الحديث ، الأردن/عمان ط1/ 2007

المقالات

1- الظواهر البلاغية و مستويات الإدراك الشعري
2- أمبيرتو اكو ، تأويل الاستعارة ترجمة لحسن بو تكلا ، مجلة فكر ونقد العدد26 2000 المغرب
3- أبو بكر العزاوي ،نحو مقاربة حجاجية لاستعارة مجلة المناظرة ، المغرب ع1991/4

4- أبو بكر العزاوي ، سلطة الكلام و قوة الكلمات ، مجلة المناهل ، المغرب ،2001.
5- توماس هال الثقافة و التواصل ، ترجمة احمد الفردي مجلة علامات ع21/ المغرب

6- حسان الباهي ، الدلالة و الإحالة ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، فاس /المغرب ،ع3،(صيف،خريف) 1988
7-حسن المصدق ،أسس علم التواصل في الفكر الألماني المعاصر . مجلة الفكر العربي ، مركز الإنماء القومي بيروت/باريس ع 2005/25
8-حميد الحميداني ، نظرية قراءة الأدب و تأويله من المقصدية إلى المحصلة ، مجلة علامات ، المغرب ، ع2006/26
9-طالب هاشم طبطبائي ، نظرية الأفعال الكلامية ،مجلة الفكر العربي المعاصر ،مركز الإنماء القومي بيروت/لبنان ،ع 99/98 ،1992
10-طه عبد الرحمن ، الحجاج و التواصل ، درس افتتاحي للسنة الجامعية 1994/1993 ،مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط/المغرب،دط،دت
11-عادل فاخوري ، الاقتضاء في التداول اللساني ، عالم الفكر ، الكويت ،1989.

12-عبد الحميد شيحة ، القارئ و النص ،مجلة علامات النادي الثقافي الأدبي ،جدة /السعودية ،سبتمبر /2002،ج45،م12
13-فرناند هالين ،التداولية ، تر:وبا محم39د مجلة فكر و نقد، الرباط /المغرب،ع :24ديسمبر/1999

14- ليونيل بلينجز ، التواصل و الآليات الحجاجية ترجمة عبد الرفيق ، مجلة علامات المغرب ع21
15- محمد زرق مراعاة أقدار المخاطبين، في "مقدمات كتب الأخبار " أعمال الندوة من قضايا المتكلم و اللغة و الخطاب ،دار المعرفة للنشر ، تونس ط1/ 2006
16-محمد العمري ، المقام الخطابي ، و المقام الشعري في الدرس البلاغي ن مجلة دراسات ، 1991.
17-محمد السيدي ، إشكال المعنى من الاستعارة إلى الالتزام الحواري ، مجلة فكر و نقد ، المغرب ،2000
18-محمد مشال ، الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ،مجالة دراسات سيميائية أدبية و لسانية ،فاس المغرب،ع1992/7
19-محمد نادر سراج ، التواصل غير الكلامي بين الخطاب العربي القديم و النظر الراهن ، مجلة الفكر العربي المعاصر مركز الإنماء القومي ،بيروت /لبنان ،ع80،1990/81
20- ميشل لوجيرن الاستعارة و الحجاج ترجمة طاهر و غرير مجلة المناظرة ع4/ 1991
21- الإقناع و المغالطة مجلة دارسا أدبية ع5س1986/3.

القواميس

1–ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب ،دار صادر بيروت /لبنان دطدت

2–أوزولدزا ديكرو ، جان ماري شمايفر ، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ،تر

3–منذر عياش ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء /المغرب ،ط2007/2.

المصادر باللغة الأجنبية

1-AUSTIN,JL,How to do things with words ?LONDON :Oxford.

2-Bernard Splosky , Sociolinguistics , Oxford University , press New York , first publishd1998

3-. Cathrine Kerbrate arechioni K les actes de langage dans le discoure ,

théorie et fonctionnement , lirate Presse, France2003,.

4- Dominique Manguenc ,Pragmatique pour le discours littéraire

5- Geoffrey Leech , Principles of Pragmatics , Longman, Linguistics , library TENTH impression 1996, NEWYORK U.S.A.

6- George Yule , Pragmatics , OXFORD University , Press NEWYORK , fifth impression 2000.

7 -. Janet , Halms, an introduction to sociolinguistics , long man , impression ,London , United Kingdom ; 2nd eddi, 2001.

8- JAN BLommaret ,JAN- Ola Ostman, JEF Verschueren, handbook of Pragmatics Manual ,Jon Benjamins Publshing Company .

9- ، John Lyons an introduction Cambridge , linguistic semantics

university press , 2nd published 1996.

10- K.M.Jaszezolt , Semantics and Pragmatics Meaning in Language and Discourse, first published in GREAT Britain in 2002.

11-.Levinson -Steven, pragmatics ,Cambridge university press, united kingdom, 12th,2 ed,2000

12-. Oswald Ducrot , dire et ne pas dire , principes de sémentique linguistique , imprission , parneond , Paris/France,2003

فهرس الموضوعات

-مقدمة ....أ-ط

الفصل الأول : **عتبات التداول في جمهرة أشعار العرب**

تمهيد 12

1-العتبة الإفهامية 19

الإفهام بالتقعيد..20

الإفهام بالشرح..24

الإفهام بالتمثيل 25

2-العتبة الحوارية :..29

التخاطب و الخلفيات المعرفية..30

العلاقة بين الأطراف المتخاطبة..36

3-العتبة التوجيهية 50

التوجيه و السلطة الدينية..52

التوجيه والسلطة الأبوية..57

التوجيه و السلطة العلمية..60

العتبة الحجاجية..62

الحجاج و التعريف..63

الحجاج و السلطة..65

الحجاج و الانجاز..67

العتبات و عمود التلقي 70

الفصل الثاني : تداولية الحوار في النص الشعري

تمهيد 83

الأطراف المتخاطبية في النص الشعري 82

مخاطبة الصحب..85

مخاطبة المرأة(بالاسم والصفة واللقب)..93

مخاطبة الآخر عبر الأنا..107
الحوار بين المبدع و المتلقي – مجاز أم حقيقة –....................114
الأنظمة التواصلة في النص الشعري و أبعادها التداولية..............121
قناة التواصل... 121
أنظمة النص الشعري (الإيقاع والتخييل)......................... ..124
الإيقاع التخيلي – نموذج محلل–....................................126
النص الشعري و قواعد التخاطب................................ 137
الفصل الثالث أفعال الكلام وتداولية النص الشعري
تمهيد 147
نظرية أفعال الكلام 148
أفعال الكلام...149
أفعال الكلام و الخيال..156
الحدث الكلامي..157
تعدد الأغراض و انجاز الفعل الواحد
– قراءة في نموذج المدح –...................................163
الفعل التأثيري و انجاز الفعل
– قراءة في نموذج الاعتذار–...................................172
القصيدة و تقنيات الإنجاز...182
الاستفهام و الانجاز...182
.التمثيل و الانجاز...193
الفعل الشعري وفقدان الطاقة..201
الفصل الرابع : السياق و تداولية النص الشعري
تمهيد 207
عناصر السياق...211
المؤشرات السياقية و شعرية النص..................................218
المكان و ارتباطه بالزمن قراءة في سياقية الطلل.........................222

المكان و ارتباطه بالمحددات الشخصية – قراءة في سياقية الرحلة.......226
السياق الشعري وبناء العوالم الممكنة.................................232
التقسيم السياقي للجمهرة 246
المعيار الزمني...246
المعيار المكاني..248
المعيار الموضوعي..250
البنية النصية و الإحالة السياقية.................................252
البنية النصية و الفضاء الذهني المشترك.........................255
إعادة إنتاج الفعل و تجاوز السياق..............................257
الافتراض المسبق بين سياق الانتاج وسياق التأويل....................259
خاتمة 264
قائمة المصادر و المراجع 268
فهرس الموضوعات 280